EXPOSITION DU CERCLE DE LA LIBRAIRIE

CATALOGUE

PARIS

CATALOGUE

DE

L'EXPOSITION

DE

GRAVURES

ANCIENNES ET MODERNES

CATALOGUE

DE

L'EXPOSITION

DE

GRAVURES

ANCIENNES ET MODERNES

---

4 JUILLET 1881

PARIS

CERCLE DE LA LIBRAIRIE

117, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 117

—

M DCCC LXXXI



Tesui & Massin, Paris

Ch. Rossigneux Pinx

COUP D'OEIL

SUR L'HISTOIRE

DE LA GRAVURE

PAR

Georges DUPLESSIS



PARIS

Imprimé par E. PLON et Cie, Imprimeurs-Éditeurs
8 et 10, rue Garancière

—

Encres de la Maison CH. LORILLEUX et Cie

H P

LABOR IMPROBUS OMNIA VINCIT

EXPOSITION

DE 1881

LES membres du Cercle de l'imprimerie et de la librairie qui, l'année dernière, inauguraient leur hôtel en faisant pour ainsi dire une histoire de l'Imprimerie française à l'aide des monuments eux-mêmes, ont eu la pensée de reprendre la même idée sous une autre forme et de montrer à leurs nombreux visiteurs les progrès de la Gravure depuis ses origines jusqu'à nos jours. Ils ont fait appel aux collectionneurs les mieux fournis,

et leur appel a été entendu. Chacun a mis à la disposition des organisateurs de l'exposition ses portefeuilles et a tenu à contribuer selon ses moyens à l'œuvre véritablement utile que le Cercle entreprenait. Avant d'introduire le lecteur dans la salle où sont exposées les estampes anciennes, un résumé sommaire de l'histoire de la Gravure ne sera peut-être pas sans utilité.



... ÉCRIVAINS ...

... HACHETTE & Cie

... CH.CHARDON AINÉ

COUP D'ŒIL

SUR

L'HISTOIRE DE LA GRAVURE

Il en est de la gravure comme de tous les autres arts. Un mystère impénétrable semble régner sur ses premières manifestations, et, lorsque l'on veut désigner le nom de celui à qui il est juste de faire honneur de l'invention, on demeure interdit et comme paralysé. En Italie, personne, avant Maso Finiguerra, n'est digne de fixer sérieusement l'attention; quoique l'Allemagne, plus qu'aucun autre pays peut-être, fournisse des spécimens nombreux de la gravure sur métal et sur bois qui accusent une origine fort ancienne, le maître E. S. de 1466 et Martin Schongauer qui le suit de près, ont seuls des droits sérieux à exciter l'intérêt; dans les Pays-Bas, Lucas de Leyde compte à peine quelques précurseurs, et parmi ceux-ci le maître de 1480 jouit, à l'exclusion de tout autre, d'une certaine notoriété. En France même, où le développement de la gravure a été continu, à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième siècle seulement on rencontre des œuvres véritablement significatives. Il semble que la découverte de l'impression qui devait

avoir dans l'avenir une importance sans rivale, ait mis un si long temps à se produire d'une façon réellement appréciable que ses débuts se soient passés dans l'ombre et le mystère, et n'aient pas tout d'abord permis d'espérer une transformation complète dans la civilisation moderne; si les conséquences de la découverte ont été entrevues, on n'a pas, à l'origine, osé publier hautement le nom de l'inventeur, et la postérité ne sait à qui elle doit tresser des couronnes. On a beaucoup disserté, on dissertera beaucoup encore sur le berceau probable de la gravure; il est douteux que l'on arrive jamais à s'entendre sur le fond même de la question. L'amour-propre national aidant, chaque historien plaidera pour la cause qui lui est particulièrement chère, et la vérité ne se fera jour que lorsqu'un document irrécusable, accompagné d'une estampe authentique, sera exhumé de quelques archives soigneusement explorées. Ce document sera-t-il trouvé? Cette lumière se fera-t-elle? Nous le souhaitons sans y compter beaucoup, et, quelle que soit l'issue de cette enquête savante ouverte depuis plusieurs siècles, nous doutons que le résultat récompense de la peine que l'on se sera donnée pour l'obtenir, et soit assez concluant pour faire taire toutes les ambitions en présence. Que l'on vienne nous démontrer que Maso Finiguerra a eu des précurseurs, qu'il n'a fait que perfectionner un procédé trouvé par quelque inconnu plus vieux que lui de plusieurs années, on ne saurait pour cela ébranler beaucoup nos convictions et troubler profondément notre foi. Celui qui a découvert que la vapeur comprimée avait une force considérable n'a pas les mêmes droits à notre respect que celui qui a su appliquer cette force à nos besoins de tous les jours; il en est de même pour ceux qui ont les premiers appliqué une feuille de papier humide sur une plaque de métal couverte de traits plus ou moins grossiers remplis d'encre; tant que le procédé n'a pas été utilisé par un artiste de haute valeur, il est demeuré sans portée sérieuse et presque inutile; le jour où Maso Finiguerra a gravé le *Couronnement de la Vierge* et où une épreuve de cette planche a été tirée, chacun a pu se rendre compte de l'importance de la découverte et a ouvert les yeux jusque-là inattentifs ou distraits.

La date de 1452 nous suffit donc comme point de départ de la gravure

en Italie, et le nielle qui fut exécuté à cette époque pour l'église Saint-Jean de Florence nous apparaît comme le premier chef-d'œuvre que la gravure ait produit. Beaucoup d'autres orfévres nielleurs travaillent soit au même moment que Finiguerra, soit dans les années suivantes; aucun, pas même Peregrini da Cesena, qui est un des moins ignorés, n'atteignit au même degré de perfection que l'auteur du *Couronnement de la Vierge*. Chacun imprimait à ses ouvrages un cachet particulier, faisait preuve de talent et justifiait les éloges qui lui étaient accordés; aucun ne surpassait, n'égalait même le maître qui joignait à la sérénité d'expression du bienheureux Angelico da Fiesole une habileté très-grande à transmettre à l'aide du burin sa pensée tout entière.

A peine les moyens d'impression furent-ils connus en Italie que les peintres cherchèrent à en faire leur profit, et des gravures proprement dites surgirent spontanément. Sandro Botticelli, qui était un peintre exquis, passe pour avoir lui-même fixé dans le métal les *Planètes* et une suite de *Prophètes* et de *Sibylles* qui sont en effet dignes de lui être attribués. Baccio Baldini, qui fut probablement le collaborateur de Botticelli, s'inspira tellement de sa manière, que l'on ne sait s'il faut regarder comme une œuvre du peintre ou comme une œuvre du graveur les planches qui ornent le *Monte Santo di Dio* (1477) ou l'édition du *Dante* de 1481. La gravure, avec ces maîtres primitifs qui se servaient du burin comme ils auraient usé du crayon ou de la plume, s'était établie définitivement à Florence, mais n'avait guère dépassé les frontières de la Toscane. André Mantegna, lorsqu'il voulut à son tour tirer parti de la découverte, décida du succès; il grava quelques-unes des nobles compositions qu'il avait inventées et transporta sur le métal la rare beauté qu'il imprimait à toutes les œuvres sorties de son cerveau; son travail était rude, sa manière peu agréable, mais il exprimait clairement ce qu'il entendait faire comprendre, et il n'en fallut pas davantage pour attirer l'attention des hommes éclairés; il tint atelier d'ailleurs, prêcha d'exemple, et groupa autour de lui toute une série de jeunes artistes désireux de profiter de son enseignement et avides de divulguer sa doctrine. Ses élèves les plus directs, Zoan Andrea et Jean Antoine de Brescia, se chargeaient de graver, sous la

direction du maître, les compositions qu'il ne pouvait lui-même multiplier, et les artistes de tous les pays, grâce aux ouvrages gravés par Mantegna ou par ses disciples, furent bientôt informés des avantages que présentait la gravure; ils voulurent eux aussi s'essayer dans un art qui leur permettait de répandre au loin leurs productions; ils prirent en main le burin, et bientôt chaque ville d'Italie vit surgir quelque graveur de talent, qui, en même temps qu'il assurait le succès de la découverte, augmentait la renommée de la cité. Girolamo Mocetto, Nicoletto de Modène, Jules et Dominique Campagnola, Benedetto Montagna, Jacques de Barbari et Giovanni Battista del Porto dans le nord de l'Italie, Bramante et Cesare da Cesto à Milan, Mazzuoli et Meldolla à Parme, Francia à Bologne, et tant d'autres graveurs anonymes qui suivirent la voie que Botticelli et Baldini avaient ouverte à Florence, préparèrent l'épanouissement de la gravure qui se produisit à Rome le jour où Raphaël eut, pour ainsi dire, attaché à sa personne un maître qui n'a pas été surpassé, Marc-Antoine Raimondi. Celui-ci, né à Bologne vers 1488, avait suivi dans sa ville natale les leçons de l'orfévre Francia, et pendant un séjour de quelques mois à Venise, avait copié plusieurs planches d'Albert Durer. Fort d'une éducation solide, et muni de ses travaux, il avait été à Rome frapper à la porte de l'atelier de Raphaël. Le premier ouvrage qu'il exécuta sous la direction du maître divin fut *Lucrèce se perçant le sein*. A dater du moment où cette estampe vit le jour, la réputation du graveur fut établie; il n'est pas possible, en effet, de rendre avec une habileté plus grande cette admirable figure et de se pénétrer plus complétement que ne le fit Marc-Antoine de son modèle. Dans d'autres planches non moins célèbres, telles que le *Massacre des Innocents*, le *Jugement de Pâris*, la *Cène* et la *Poésie*, les mêmes qualités de fidélité respectueuse et intelligente se retrouvaient à un degré égal, mais non supérieur; du premier coup l'interprète avait compris tout l'intérêt qu'il y avait pour lui à ne s'écarter en aucune façon du modèle qui lui était offert, et avait donné la mesure exacte de son savoir et de son habileté. Aucun artifice de burin ne venait prêter son concours à la reproduction et en accroître le charme. Grâce à un dessin scrupuleusement exact et précis jusqu'à la perfection, il savait faire passer sur le métal et transmettre

les qualités de premier ordre que Raphaël imprimait à ses moindres ouvrages. Aussi est-il permis d'affirmer que le maître, aurait-il lui-même manié le burin, n'eût pas avec plus de sincérité et de talent multiplié ses propres inventions. En même temps qu'il se vouait à la reproduction des dessins de Raphaël, Marc-Antoine s'exerçait également en s'adressant à quelques ouvrages importants exécutés de son temps. D'après Michel-Ange, il grava un des fragments du célèbre carton de Pise connu généralement sous la dénomination des *Grimpeurs;* d'après Baccio Bandinelli, il fit une des planches les plus considérables de son œuvre, le *Martyre de saint Laurent,* et il est fort probable qu'il dessina lui-même quelques-unes des planches au bas desquelles on lit son monogramme. Pour que ses qualités se révèlent au grand jour, Marc-Antoine a besoin d'être guidé par une main puissante, et quelque grande que soit sa science de dessinateur, il ne fait véritablement acte de maître que lorsqu'il interprète une œuvre de haute valeur, et lorsqu'il a devant les yeux un dessin noble, une composition d'un ordre élevé. Le succès que ses ouvrages obtenaient, l'estime singulière que les artistes leur accordaient, ne tardèrent pas à tenter les graveurs qui étaient venus à Rome pour suivre la même carrière que Marc-Antoine. Parmi les disciples qui se rapprochent le plus de la manière du maître, on compte Marco Dente de Ravenne, Augustin Vénitien, Jules Bonasone, Jacques Caraglio et le maître au dé; chacun de ces artistes, avec des aptitudes particulières, avec une éducation plus ou moins forte, s'efforçait de perpétuer la doctrine sévère du chef d'école et de mettre à profit l'enseignement qu'ils avaient été lui demander, et, s'ils ne parvenaient pas le plus souvent à égaler celui qu'ils avaient choisi comme guide, ils se montraient toujours préoccupés de la beauté, attentifs à choisir des modèles vraiment dignes d'être reproduits, et respectueux des principes qui leur avaient été recommandés. Jamais, même lorsque ces artistes se trompent ou sont sur le point de faire fausse route, ils ne perdent de vue le but de l'art élevé et ne commettent des fautes graves contre le goût ou contre les principes mêmes du dessin.

L'influence de l'école que Marc-Antoine avait inspirée et dirigée à Rome se fit longtemps sentir en Italie, et si l'on voulait citer les noms de tous les

artistes qui durent à l'admiration qu'ils professèrent pour les œuvres du maître une certaine réputation, la liste serait longue et contiendrait plus d'une personnalité illustre. Des graveurs originaires de Mantoue, les Scultori et les Ghisi, appliquèrent aux compositions de Michel-Ange et de Jules Romain les procédés mis en honneur par Marc-Antoine. Grâce à une interprétation sobre et très-fidèle, ils surent rendre avec une scrupuleuse exactitude ce que les modèles qu'ils avaient choisis présentaient de vraiment supérieur. Sans chercher à lutter avec le modelé que la gravure est souvent impuissante à rendre complétement, ils s'attachaient à exprimer le caractère des figures inventées par les peintres, à dégager les contours des couleurs qui les enveloppaient, et à travers leurs reproductions intelligentes, on retrouvait pour ainsi dire les dessins qu'avaient tracés les peintres avant d'exécuter leurs fresques ou leurs tableaux. Plusieurs artistes allemands quittèrent momentanément leur pays natal pour venir étudier en Italie sous la direction de Marc-Antoine ou de ses élèves, et il n'est pas douteux que ceux qui tentèrent ce voyage s'en trouvèrent fort bien; sans doute Albert Durer était bien capable de diriger des graveurs tels que les Beham, Georges Pencz et Jacques Binck, mais ceux-ci, en venant à Rome, augmentèrent leur instruction et puisèrent, au contact du grand artiste italien, un goût pour les compositions de style dont ils purent à l'occasion faire profiter l'art lui-même.

Lorsque la peinture perdit en Italie ses nobles allures, la gravure ne tarda pas à péricliter. Après les imitateurs attardés de Raphaël et de Michel-Ange, l'art dégénéra presque complétement : l'emphase remplaça la grandeur, et la manière succéda à la simplicité. Les graveurs se rendirent maîtres du procédé et menèrent une taille avec beaucoup plus d'adresse que Marc-Antoine; mais ils se préoccupaient si peu de l'exactitude du dessin, qu'ils enlevaient à tout ce qu'ils reproduisaient le mérite particulier qui le distinguait. Dans le nord de l'Italie, à Bologne, plusieurs artistes de haute valeur, les Carrache entre autres, avaient fondé et dirigé pendant quelques années une école de gravure qui avait eu son moment de gloire, mais qui avait trop vite dégénéré; ce fut cette école qui s'empara de la vogue au moment où l'atelier de Marc-Antoine s'était fermé. Les

procédés en honneur dans l'école des Carrache étaient d'une pratique plus facile; la doctrine moins sévère et les talents médiocres s'en accommodaient mieux que d'un enseignement très-relevé. Les peintres qui travaillaient à la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième n'étaient pas capables, d'ailleurs, de ramener dans la bonne voie les graveurs qu'ils employaient. Leurs compositions étaient lâches, leur dessin à peine suffisant, et les interprètes auxquels ils confiaient le soin de multiplier leurs ouvrages étaient impuissants à les améliorer. Pourvu que la reproduction fût à peu près suffisante, on se déclarait satisfait, et l'art proprement dit ne tarda pas à disparaître devant cette insouciance coupable. Pour retrouver en Italie des artistes qui cherchent à renouer la tradition, il faut en arriver au commencement du dix-neuvième siècle. Avec des procédés tout différents de ceux employés par leurs ancêtres, quelques graveurs ont accusé une admiration pour les œuvres de haut style et ont, grâce à un talent sérieux, répandu au loin certains chefs-d'œuvre ignorés jusque-là de ceux qui n'avaient pas été à Rome.

Lorsque l'on tourne ses regards du côté de l'Allemagne, on rencontre une quantité énorme d'estampes anonymes qui semblent, tant les types sont archaïques, tant l'exécution est grossière et le dessin imparfait, avoir été exécutées dans les premières années du quinzième siècle. On a quelque peine à se persuader que la maladresse de certains graveurs se soit perpétuée aussi longtemps, et que, lorsque quelques artistes ont fait preuve d'un talent véritable, l'art n'ait pas immédiatement progressé dans une proportion sensible. Il faut pourtant se résigner à adopter cette opinion. Dans les cabinets d'estampes les plus riches, on rencontre un certain nombre de pièces qui n'ont d'archaïque que l'apparence, et qui en réalité appartiennent à une époque assez peu reculée. La preuve matérielle en est fournie par plusieurs de ces planches elles-mêmes qui reproduisent d'une façon identique des estampes connues dues à des maîtres renommés, et la maladresse avec laquelle sont exécutées ces copies leur ôte tout intérêt, même au point de vue des origines de l'art.

Le premier artiste allemand, par ordre de date, qui mérite de trouver sa

place dans une collection choisie est le graveur anonyme que l'on désigne sous le nom de maître E. S. de 1466. Celui-là était en effet un maître; s'il n'avait pas pour la beauté le même culte que les artistes nés en Italie, il accusa un sentiment très-juste de l'expression et montra une préoccupation de la vérité que ses prédécesseurs avaient à peine indiquée. Dans certaines de ses planches, dans l'*Adoration des Mages* par exemple, ou dans la *Vierge d'Einsiedeln*, on peut, sans être taxé d'exagération, noter des qualités de premier ordre; les types adoptés par le graveur ne sont pas sans doute d'une élégance bien particulière, ils offrent toutefois un cachet de distinction qui était jusque-là inconnu dans l'école; l'agencement des compositions est ingénieux et quelquefois savant, les draperies sont traitées avec art, et celui qui a fixé dans le métal ces compositions qu'il avait lui-même inventées, peut prétendre avec raison au titre de chef d'école; sa manière sera perfectionnée; ses successeurs tailleront le cuivre avec plus de souplesse et plus d'aisance, ils n'atteindront que bien rarement un idéal supérieur et ne parviendront pas à faire complétement oublier leur ancêtre. Martin Schongauer, sans doute, dans les types qu'il invente ne se montre pas indistinctement impressionné par les scènes vulgaires ou nobles qui se présentent à ses regards; toujours attentif à copier la nature, il témoigne d'une prédilection marquée pour la beauté, et lorsqu'il a mission de représenter le Christ ou la Vierge, il choisit ses modèles et repousse ceux qui ne lui paraissent pas dignes du rôle qu'il entend leur faire jouer; il imprime sur le visage des personnages divins ou profanes un caractère qui correspond à leur nature; il peut être rangé au nombre des artistes les plus en quête de l'idéal que l'Allemagne ait vus naître, mais il procède par plus d'un côté du maître de 1466, dont il perpétue la manière en la perfectionnant et en la soumettant à ses instincts propres. Dans l'œuvre de Martin Schongauer il est telles pièces, la *Fuite en Égypte*, le *Couronnement de la Vierge* et *Jésus portant sa croix*, par exemple, qui peuvent être comptées parmi les meilleures productions de l'art allemand; à côté d'une entente de la composition exceptionnelle et de la recherche d'une beauté particulière, on constate une habileté à tailler le cuivre qui n'était pas connue avant lui; il exprime clairement ce qu'il tient à faire concevoir,

et le burin, entre ses mains savantes, devient aussi docile que la plume et le crayon.

Presque en même temps que Martin Schongauer vivait en Allemagne le plus grand artiste que ce pays ait vu naître, Albert Durer : il était peintre, dessinateur et savant dans son art; mais il était par-dessus tout graveur sans rival. Lorsqu'il importe aujourd'hui d'expliquer la réputation immense dont Durer jouit de son vivant, et l'influence légitime qu'il exerça non-seulement sur l'école allemande, mais encore sur les écoles étrangères, on est bien heureux de pouvoir mettre sous les yeux de ceux que l'on cherche à instruire les estampes du maître. Sans doute ses tableaux sont admirables, et ses dessins dénotent un artiste de premier ordre, mais les premiers sont si rares, les seconds, dispersés aux quatre coins du monde, sont si difficiles à consulter avec fruit, que l'on est nécessairement forcé d'avoir recours aux planches qu'il a signées; celles-ci suffisent à expliquer la réputation du maître : la *Mélancolie*, le *Chevalier de la Mort*, la *Nativité* et *Saint Eustache*, pour ne pas citer que les estampes les plus parfaites d'Albert Durer, sont des œuvres hors ligne, qui durent, à leur apparition, émerveiller ceux qui les voyaient. Ici l'exécution matérielle atteint une perfection qui n'a jamais été dépassée, et l'invention des figures est à la hauteur de l'exécution. Lorsque l'on parcourt l'œuvre du grand maître de Nuremberg, on est quelquefois un peu épouvanté par les types qu'il ne craint pas d'introduire dans ses compositions; mais si l'on est tenté de détourner ses regards dans certains cas, devant la *Grande Fortune* par exemple, on est tellement attiré par la dextérité de l'exécution, par la souplesse du dessin, que l'on demeure et que l'on admire encore la puissance de l'art, qui fait tout excuser. Le paysage au-dessus duquel se dresse cette vieille femme nue tenant d'une main le mors d'un cheval et de l'autre une pièce d'orfévrerie, est merveilleux d'exécution et suffit à expliquer le cas que font de cette planche les amateurs. Albert Durer est un portraitiste de premier ordre, en ce sens qu'il copie la nature avec une habileté extraordinaire. Pour lui le laid n'existe pas; il ne fait aucun choix dans les modèles qu'il interroge, et tandis que les formes disgracieuses ou grossières ne semblent pas lui déplaire, il accuse une sympathie réelle

pour la beauté dans les lignes générales de ses compositions, dans l'agencement de ses figures et dans la disposition de ses groupes.

L'influence d'Albert Durer sur l'art dans tous les pays fut considérable. Une individualité aussi puissante attira l'attention des artistes sous les yeux de qui tombèrent ses estampes. En Allemagne, plus que partout ailleurs, sa manière fut suivie, mais le meilleur de ses élèves ne parvint pas à le remplacer. Henri Aldegrever se rapproche plus que qui que ce soit du grand maître, mais aucun de ses ouvrages n'est digne d'être mis en parallèle avec les œuvres capitales d'Albert Durer. Dans les petits sujets, dans les costumes, Aldegrever accuse une intelligence élevée; dans les compositions de quelque importance, il ne se hasarde qu'avec prudence; c'est un buriniste très-expert, mais un compositeur sans grande originalité. Altdorfer, Hans Sebald et Barthélemy Beham, Jacques Binck et Georges Pencz, imbus des principes qu'ils ont puisés à l'école de Durer, ont voyagé en Italie, et ont rapporté de leur excursion un goût un peu différent de celui qui était en honneur à Nuremberg; tout en rappelant dans l'exécution matérielle Albert Durer, à côté de qui ils avaient travaillé dans leur jeunesse, ils témoignent quelquefois dans leurs ouvrages que les maîtres italiens, que les maîtres vénitiens surtout, ont eu sur eux une influence véritable. Dans certains petits sujets, on reconnaît une réminiscence des peintures de Giorgion et de Titien, et le lieu de naissance de ces *petits maîtres* ne se reconnaît plus alors qu'à l'exécution, qui est particulièrement soignée, et qui est évidemment empruntée aux exemples fournis par Albert Durer.

Après les petits maîtres que nous venons de citer, l'art allemand tend à disparaître. Sans doute, à Bâle, Hans Holbein fournit à des graveurs sur bois des dessins incomparables, et a tous les titres imaginables à être rangé au nombre des artistes de race; mais il ne manie pas lui-même le burin, et ses interprètes, Lutzelburger en tête, quelque habiles qu'ils soient, ne peuvent être mis sur la même ligne que les artistes qui n'ont recours à aucun interprète. Wenceslas Hollar seul mérite d'être nommé parmi les graveurs allemands du dix-septième siècle; il excelle à rendre la transparence du verre, l'éclat des métaux, les poils ou les plumes des

animaux, le soyeux des étoffes. Lorsqu'il s'adresse à la figure humaine, et lorsqu'il reproduit quelques portraits d'Holbein, il n'est pas à la hauteur de la tâche qu'il a entreprise. Nous aurons parlé des artistes allemands qui méritent d'être cités dans une revue sommaire, lorsque nous aurons mentionné au dix-huitième siècle Jean-Georges Wille et Georges-Frédéric Schmidt. Ceux-ci ne se rapprochent en aucune façon de la tradition qui avait fait, aux quinzième et seizième siècles, la gloire de leur pays; ils semblent s'être inspirés plutôt des estampes publiées en France au dix-septième siècle.

Nous ne serions pas surpris que l'on découvrît un jour que la gravure sur bois a pris naissance dans les Pays-Bas. C'est à Harlem que parut la première édition du *Speculum humanæ salvationis*, et le texte hollandais qui accompagne cette première édition accuse, assurent les érudits en mesure de décider en pareille matière, une origine fort ancienne. Les planches qui ornent cet ouvrage, ainsi que la *Bible des Pauvres*, qui fut publiée au même moment, malgré leur exécution sommaire et leurs imperfections nombreuses, ne furent pas gravées par des hommes sans valeur; bien supérieures aux images isolées de la même époque qui nous ont été conservées, les estampes qui composent ces livres pieux pouvaient faire concevoir l'apparition prochaine des hommes, vraiment dignes d'être appelés des artistes, qui gravèrent le *Cantique des cantiques*, le plus beau des livres xylographiques, le plus précieux au point de vue de l'art.

Les plus anciennes gravures sur métal qui parurent dans les Pays-Bas sont anonymes; elles sont dessinées sans précision, mais l'exécution n'en est pas trop maladroite; elles semblent inspirées par des artistes de Cologne plutôt que par les Van Eyck, Memling ou Roger van der Weyden. Le premier graveur de haute valeur que les Pays-Bas aient le droit de nommer est Lucas de Leyde; celui-ci est un maître véritable : il dessine avec correction et grave avec une rare habileté; son burin fin et précieux retrace avec un charme encore inconnu la composition que son crayon a tracée. Son œuvre est considérable, et sa manière très-personnelle. Quoique traitant le plus souvent des sujets de l'histoire sacrée, il habille

les personnages qu'il met en scène à la mode de ses contemporains, et en même temps qu'il fait acte d'artiste, il nous renseigne sur les mœurs et sur les coutumes de ses compatriotes; ses ouvrages méritent d'être connus aussi bien de ceux qui s'intéressent à l'histoire des coutumes de la Hollande que de ceux qui se préoccupent uniquement des questions d'art. Parmi les anciens maîtres de l'école néerlandaise, il occupe une place tout à fait hors ligne. A dater de la fin du seizième siècle, l'art hollandais et l'art flamand, jusque-là assez étroitement unis, se divisent en deux branches distinctes. D'un côté, Rembrandt tient la tête de l'école, et grâce à sa puissante individualité donne à l'art une impulsion décisive; de l'autre côté, Rubens dirige toute une pléiade de graveurs qui s'efforcent de multiplier les compositions qu'il invente avec une prodigieuse abondance, et crée des talents auxquels il impose sa noble doctrine.

Rembrandt à lui seul suffirait à la gloire de la Hollande. De tous les hommes qui manièrent la pointe, il est le maître. Son génie apparaît aussi complétement dans ses eaux-fortes que dans ses tableaux les plus importants. La *Pièce aux cent florins* égale la *Ronde de nuit.* Toutes les œuvres authentiques du maître incomparable sont dignes de l'admiration la plus complète, et tel croquis sommaire de Rembrandt vaut à lui seul plus que certaines compositions renommées de la plupart des autres artistes hollandais. Le peintre magique sait rendre les sujets les plus pathétiques : la *Mort de la Vierge, Jésus-Christ présenté au peuple,* la *Résurrection de Lazare* sont au premier chef des compositions historiques. Lorsqu'il prend ses inspirations dans les sujets intimes, lorsqu'il nous fait pénétrer avec lui dans les synagogues, dans l'atelier des orfévres ou dans la chambre de ses compatriotes, il rend avec un tel art tout ce qu'il voit, il a du clair-obscur une telle expérience, qu'il sait rendre intéressants les accidents les plus vulgaires de l'existence; s'il s'adresse directement à la figure humaine, s'il fixe dans le métal les portraits du bourgmestre *Six,* de *Jean Lutma,* de *Tolling* ou d'*Abraham France,* s'il se regarde dans une glace et s'il grave ses propres traits, il retrace la physionomie avec un tel accent de vérité qu'il mérite d'être compté au premier rang des portraitistes. Rembrandt quitta peu son pays natal, et ne connut

guère que la campagne des environs d'Amsterdam ou de Leyde. Aucun de ses compatriotes n'a su comme lui rendre l'aspect particulier de ce pays factice où la main de l'homme a tout fait, où la nature a été pour ainsi dire transformée et soumise. Ces prairies sans fin coupées à chaque instant par des canaux qui les fertilisent, dont la ligne uniforme est à peine interrompue çà et là par un moulin, par un clocher ou par un bouquet d'arbres, ont fourni à Rembrandt des modèles aussi intéressants qu'auraient pu le faire des pays accidentés. C'est que l'artiste savait prêter à la nature ce qui lui manquait et choisir ce qu'il y avait en elle de véritablement noble. « Rembrandt fut un grand artiste, dit M. Charles Blanc, parce qu'il fut ému; il sentit profondément ce qu'il voulut nous faire sentir. Entouré de formes triviales, il s'en servit pour exprimer les sentiments les plus nobles, en leur prêtant le charme inattendu de ses ombres transparentes, le prestige de sa lumière magique et la mélancolie de ses demi-teintes. »

Il y a en Hollande autour de Rembrandt, à ses côtés même, des artistes pleins d'originalité et fort spirituels, il n'y a personne qui puisse lutter avec lui; Adrien Van Ostade, le plus habile des petits maîtres hollandais, excelle à nous montrer la vie du paysan et du gueux; sa pointe est adroite et d'une rare souplesse, mais elle ne sait franchir certaines limites et se repaît uniquement de scènes intimes; les imitateurs d'Ostade, Dusart ou Bega, continuent sa manière sans apporter dans leurs travaux rien d'imprévu; ils nous initient aux mœurs d'une certaine classe de la société, ils ne font aucune excursion dans les régions élevées de l'art. Parmi les artistes qui consacrèrent leur talent à dessiner et à graver des animaux, il en est un qui est très-supérieur à tous les autres. Paul Potter est dans son genre un maître; non-seulement il dessine avec une correction rare les vaches ou les chevaux qu'il fait poser devant lui, mais il donne à ces animaux une sorte de grandeur. Dans ses eaux-fortes comme dans ses tableaux, il témoigne d'une intelligence supérieure. Nicolas Berghem, Adrien Van de Velde, Karel Dujardin, Théodore Stoop et Marc de Bye s'exercent dans la même voie que Paul Potter; mais quelle que soit leur expérience, ils demeurent loin du maître; ils dessinent avec adresse, gravent avec agrément, mais ils sont incapables de donner aux animaux

qu'ils fixent sur le métal cette ampleur qui a mérité à Paul Potter une place hors ligne dans l'école hollandaise. Il en est de même parmi les paysagistes hollandais; le nombre est grand des artistes qui se sont exercés dans ce genre; mais que l'on passe en revue tous les paysages gravés par Jean Both, par Waterloo, par Guillaume de Heusch ou par Herman Swanevelt, on n'en trouve pas un seul qui approche des sujets analogues traités par Jacques Ruysdael. Celui-ci trouva autour de Harlem des motifs capables de l'inspirer heureusement; ses eaux-fortes sont traitées librement et dessinées avec une rare fermeté. Personne n'indiqua mieux que lui la forme précise des arbres et l'apparence du feuillage; il sait être précis sans être sec, et s'il ne s'attache pas à donner à la nature une noblesse de lignes que son pays ne lui fournissait pas, il sait si bien rendre ce qu'il voit, qu'il parvient à intéresser rien qu'en étant scrupuleusement fidèle. Le *Champ de blé* et les *Voyageurs* demeurent aux yeux des juges les plus difficiles deux estampes de haute valeur. Nous en aurons fini avec les artistes de la Hollande qui ont manié habilement la pointe lorsque nous aurons encore cité Backhuysen, Zeeman et Pierre Bout, qui furent avant tout des graveurs de marine; ils excellaient à rendre les effets multiples de la mer du Nord, à dessiner les vaisseaux, à nous représenter des barques éclairées par le soleil et glissant sur l'eau; ils savaient faire passer sur le cuivre les aspects si variés de l'atmosphère et nous initier aux terreurs de la tempête aussi bien qu'à la grandeur de la mer dans ses rares jours de tranquillité et de calme. Pour ces artistes prodigieusement sincères, l'art consistait à faire vrai, et lorsqu'ils avaient traduit avec intelligence ce qu'ils avaient sous les yeux, leur ambition était satisfaite.

Au moment où florissait en Hollande toute une école de graveurs à l'eau-forte, la gravure au burin tenait également une place importante. Si ceux-là avaient succédé à Rembrandt, ceux-ci avaient suivi la voie que leur avait ouverte Lucas de Leyde. Henri Goltzius avait même à ses débuts cherché à rappeler dans ses ouvrages la manière de cet artiste; à l'aide d'un burin très-fin et très-habilement conduit, il était parvenu à accuser l'admiration qu'il professait pour le maître. Malheureusement, Goltzius abusa de sa facilité et compromit sa réputation d'artiste distingué

en voulant accuser trop ouvertement sa rare habileté de praticien; quelques portraits, une suite de soldats en armes valent plus à nos yeux que la plupart des grandes planches au bas desquelles il inscrivit son nom. Nous ne dirons rien des artistes qui suivirent la manière mise en honneur par Goltzius; ils exagérèrent les défauts de celui qu'ils avaient choisi pour maître et ne rappelaient même pas les qualités qui distinguaient le chef de l'école. D'autres graveurs bien plus habiles travaillent au même moment dans les Pays-Bas et font plus honneur à l'école que les disciples de Goltzius. Jonas Suyderoef en gravant d'après Gérard Terburg la *Paix de Munster* a fait un chef-d'œuvre; Pierre Soutman, sachant allier les travaux de la pointe et du burin, a gravé quelques compositions qui révèlent un artiste de haute valeur; Corneille Visscher, de tous les graveurs au burin de la Hollande, est le plus habile; la *Fricasseuse*, le *Marchand de mort aux rats* et quelques portraits, tels que ceux de *Wynius*, de *Bouma* et de *Coppenol*, dénotent un savoir et une entente des conditions de l'art qui n'ont pas été dépassés; Corneille Visscher est un maître de premier ordre qui transmit à ses élèves Corneille van Dalen et Abraham Blotelingh ses secrets; ceux-ci surent profiter des leçons qu'ils avaient reçues, mais, quelle que fût leur docilité, ils ne parvinrent qu'accidentellement à faire oublier les œuvres de leur professeur. A la fin du dix-septième siècle, la gravure au burin s'en alla dégénérant. L'eau-forte s'était effondrée avec Romyn de Hooghe et Jean Luyken. Jacques Houbraken, au dix-huitième siècle, cherche encore à faire revivre la manière de ses ancêtres, mais son burin monotone et sans accent ne peut faire renaître un art qui dépérissait. Plusieurs des planches d'Houbraken témoignent encore de la doctrine mise en honneur par Corneille Visscher, mais ne reflètent que de loin l'exécution du maître dont le nom doit être inscrit en gros caractères sur le livre d'or des graveurs de la Hollande.

En Flandre, c'est de l'époque où fleurit Rubens que date le point culminant de la gravure; l'influence du grand peintre fut décisive; il prenait un tel soin de favoriser la reproduction de ses ouvrages qu'il valut à son pays natal une puissante école de gravure qui fut occupée presque exclusivement à multiplier les compositions que lui ou ses meilleurs élèves

inventaient. Schelte à Bolswert, Boèce à Bolswert, Paul Pontius, Lucas Vorsterman, Pierre de Jode consacrèrent presque toute leur existence à travailler dans l'atelier de Rubens; ils se partageaient la besogne, et lorsqu'ils ne s'adressaient pas au maître lui-même, c'était autour de lui qu'ils cherchaient leurs modèles; Antoine Van Dyck, qui grava à l'eau-forte quelques-uns de ses portraits avec un incomparable talent, inspira aussi souvent que son maître les graveurs de l'école; Jordaens, dont le pinceau fougueux était infatigable, profita également de l'élan donné à la gravure par Rubens; chaque peintre flamand du dix-septième siècle, même les plus humbles, trouvaient à côté d'eux des interprètes d'une rare habileté prêts à multiplier leurs ouvrages. Les graveurs guidés par Rubens qui prenait le soin de retoucher lui-même les premières épreuves qui lui étaient soumises, savaient traduire la couleur puissante et harmonieuse des tableaux qui leur étaient confiés; ils semblent s'être servis du burin comme les peintres usaient du pinceau, et dans aucun pays on ne retrouve une alliance plus intime entre la gravure et la peinture; les graveurs n'ont qu'un but, transporter sur le cuivre avec une exactitude absolue les compositions qui leur sont confiées, et, avec les moyens restreints dont ils disposent, rendre aussi fidèlement que possible l'harmonie de l'œuvre en même temps que le caractère et le style du maître qu'ils ont mission de faire connaître.

Nous avons cité les artistes les plus habiles que Rubens et ses élèves employèrent, mais nous n'avons pas à dessein donné la liste complète des graveurs de l'école d'Anvers; parmi ceux que nous n'avons pas mentionnés, il en est quelques-uns qui furent à certaines heures bien inspirés, mais l'ensemble de leurs travaux ne mérite pas une attention suivie; ils s'efforcèrent de prendre leur place dans l'école, mais le plus souvent leur talent ne répondait pas à leur bonne volonté. Après la mort de Rubens, les graveurs flamands se dispersèrent; et lorsqu'ils eurent perdu leur chef, ils quittèrent pour la plupart leur patrie; un certain nombre vint se réfugier en France et apporter à notre école un élément nouveau. En Flandre, l'art de la peinture alla toujours en diminuant dès que Rubens eut disparu; la gravure suivit l'exemple de la peinture. Mais au contact de notre art national, les graveurs flamands venus à Paris, tout en modifiant un peu

leur manière, retrouvèrent des succès qu'Anvers leur aurait sans doute refusés, et ils ne tardèrent pas à acquérir une situation qui dut dans une certaine limite compenser les regrets de l'exil.

Si l'école française de gravure a dans l'histoire des origines une moindre part que les autres écoles, elle n'est pas pour cela privée d'ancêtres respectables. Dans un assez grand nombre d'ouvrages imprimés à la fin du quinzième siècle et au commencement du seizième, on trouve des planches sur bois d'un mérite véritable, et les graveurs français, successeurs immédiats de miniaturistes incomparables, ont su amplement profiter des exemples qu'ils avaient sous les yeux; ils ont orné les livres d'heures imprimés de planches excellentes qui, tantôt sommairement exécutées, étaient destinées à recevoir un coloris, tantôt finement modelées, devaient, à elles seules et sans un aide étranger, décorer les ouvrages pieux qu'elles accompagnaient. Ils ont souvent été appelés à prêter leur concours à des livres de toute nature, et dans la *Mer des histoires* (1491), dans le *Roman de Fier-à-bras* (Lyon, 1480), dans les *Chroniques de France* (1493) ou dans la *Danse des morts* (1485), on trouve des planches qui ne sont en aucune façon inférieures à celles du même genre qui étaient publiées dans les pays étrangers. Pendant tout le seizième siècle il ne parut guère dans notre pays un livre qui ne fût accompagné de quelques gravures sur bois; des maîtres dans ce genre étaient nés et des écoles s'étaient ouvertes à Paris et à Lyon; Geoffroy Tory et le petit Bernard les dirigeaient, et, tant par eux-mêmes que par leurs disciples, ils subvenaient aux besoins de l'imprimerie. A ces deux artistes, en effet, se rattachent toutes les planches sur bois anonymes qui parurent en France au seizième siècle. Il n'est pas douteux qu'à eux seuls, ils n'auraient pu suffire à la production énorme du temps; faute de connaître les noms de tous les artistes qui les secondaient, on groupe sous la marque des chefs d'école toute une série de graveurs dont les noms auraient mérité de vivre.

La gravure sur métal apparaît en France dans les livres avant de se produire isolément; elle n'offre au début aucun caractère particulier. Le premier graveur dont nous ayons à nous occuper est Jean Duvet; celui-ci

vit certainement l'Italie, ou du moins s'il ne passa pas les Alpes, il eut sous les yeux plusieurs estampes de maîtres padouans. Sa manière, quoique bien particulière, semble se ressentir de l'influence de Martegra, et la façon heurtée avec laquelle il attaque le cuivre n'est pas sans analogie avec les procédés du grand artiste. L'œuvre la plus considérable de Jean Duvet consiste dans une série de *Sujets de l'Apocalypse* qui parut à Langres en 1561. Le maître graveur témoigne d'un goût relevé et d'une certaine recherche de la beauté, mais le travail monotone de son burin empêche d'apprécier comme elles le mériteraient ces compositions agencées avec art et disposées habilement. Deux graveurs anonymes que l'on désigne un peu timidement comme étant Claude Corneille et Jean de Gourmont, travaillaient à Lyon au moment où Jean Duvet vivait à Langres; ils avaient probablement comme lui exercé la profession d'orfévre avant de devenir graveurs; l'exécution de leurs petites compositions est minutieuse, mais le dessin en est bien particulier, et les curieux recherchent avec raison ces planches, qui dans l'histoire des débuts de la gravure en France ont leur importance.

Au seizième siècle il faut encore citer un artiste qui pratiquait toutes les branches de l'art, Jean Cousin, et qui fixa lui-même dans le métal quelques-unes de ses compositions; la *Mise au tombeau* est sans contredit la pièce la plus importante au bas de laquelle son nom soit inscrit; on y reconnaît toutes les qualités, et nous dirons même presque tous les défauts du maître : une rare entente de la disposition générale d'une scène, et une exagération dans les formes, une recherche de l'élégance poussées jusqu'à la manière. Étienne Delaune, qui grava un dessin de Jean Cousin, *Saint Paul frappé sur le chemin de Damas*, semble procéder de son école et avoir travaillé sous sa direction; il dessine agréablement et grave avec finesse; son œuvre est considérable et contient des sujets de tous les genres; ses compositions sont disposées avec art, et ses ornements d'un bon goût; il fournit un grand nombre de modèles pour les orfévres et fut probablement orfévre lui-même; on connaît de lui une suite de miroirs fort ingénieusement agencés.

Tandis qu'Étienne Delaune s'efforçait de diriger le goût des ciseleurs de

son temps, Androuet Ducerceau, dans des compositions de toute nature, créait des motifs pour les architectes. Architecte lui-même ou pour mieux dire dessinateur d'architecture, il a laissé un nombre infini de pièces qui n'ont cessé d'être consultées par les historiens que l'art du seizième siècle intéresse : arabesques, cartouches, meubles, pièces d'orfévrerie, grotesques, cheminées, tombeaux ou lucarnes, on trouve de tout dans les recueils de Ducerceau; l'architecture proprement dite y tient également une large place, et à côté des *plus excellents bâtiments* on recherche le *Livre d'architecture*, le *Livre de perspective* et plusieurs autres volumes du même genre qui donnent sur l'art français au seizième siècle des renseignements précieux.

Au moment où Androuet Ducerceau vivait, l'art dans notre pays était à une époque critique; des artistes de tous les pays étaient accourus à Fontainebleau prendre leur part dans les travaux énormes qui s'y accomplissaient, et chacun venant avec un talent acquis, avec des aptitudes spéciales, les artistes français furent un instant troublés par cet art cosmopolite qui semblait vouloir s'impatroniser chez eux. La gravure suivit l'impulsion donnée par la peinture. Primatice et Rosso étaient les chefs réels de cette révolution dans les arts; ils avaient bien profité quelque peu du savoir de nos compatriotes, mais ils avaient naturellement fait des emprunts plus considérables à l'école italienne à laquelle ils appartenaient, et les graveurs qu'ils attirèrent à eux, italiens, flamands et français, suivirent avec docilité les modèles qui leur étaient confiés; lorsque ceux-ci étaient dus à la plume ou au crayon des maîtres, ils savaient les traduire avec précision, et la reproduction dès lors était intéressante; mais souvent ils s'adressaient aussi aux élèves, et alors les défauts de l'école apparaissaient plus clairement que les qualités. L'exagération des formes qui en est un des caractères distinctifs, l'abondance, mais aussi un peu le décousu des compositions, se font jour dans les estampes gravées par Léonard Tiry, par Fantuzzi ou par René Boyvin plus encore que dans les peintures; une exécution sommaire et hâtive était d'ailleurs commandée par la nécessité de suffire à la tâche imposée, et nos compatriotes ne réussissent jamais mieux que lorsqu'ils agissent avec calme et réflexion.

Les portraitistes, seuls de tous les artistes français, ne se laissèrent nul-

lement émouvoir par la réforme tentée à Fontainebleau. Sans se préoccuper des éléments nouveaux apportés avec eux par les artistes italiens et flamands que François I[er] avait attirés à la cour, ils continuèrent la tradition qui leur avait été transmise par les miniaturistes. Les graveurs, trouvant là une mine précieuse à exploiter, en profitèrent, et les œuvres de Rabel, de Thomas de Leu et de Léonard Gaultier témoignent de l'intelligence avec laquelle les artistes français s'entendaient à exprimer la physionomie. Ils copiaient la nature avec naïveté, mais ils savaient exprimer le caractère particulier de chaque visage, ce qui le distinguait des autres, et les inclinations bonnes ou mauvaises du personnage transpiraient à travers ces vivantes effigies. Les portraits aux trois crayons de Clouet et de ses élèves que nous possédons, nous introduisent dans la société du seizième siècle, et les estampes dues aux graveurs cités plus haut ont pour une bonne part contribué à nous faire connaître certaines individualités intéressantes.

Sous Louis XIII, il existe encore plusieurs bons graveurs de portraits : Claude Mellan et Michel Lasne se chargent de fixer dans le métal les traits de la plupart des personnages qui jouent un rôle dans la politique, dans les armes, dans la littérature ou dans les arts; ils succèdent immédiatement à Thomas de Leu et à Léonard Gaultier, et s'ils n'ont pas toujours sous les yeux des modèles aussi parfaits que ces maîtres, ils dessinent eux-mêmes avec talent et savent saisir dans la physionomie de leurs contemporains ce qu'elle a d'essentiel et de typique. De tous les graveurs de portraits du règne de Louis XIII, ceux-ci sont de beaucoup les plus expérimentés.

L'ordre chronologique que nous avons adopté jusqu'ici appelle le nom de Jacques Callot, le plus populaire des graveurs français. Il naquit en Lorraine, mais il se rendit fort jeune en Italie, et c'est dans ce pays que son talent se manifesta. Après avoir appris de Philippe Thomassin le maniement du burin, il quitta cet atelier pour voler de ses propres ailes. En même temps qu'il abandonnait son maître, il renonçait au procédé qu'il lui avait enseigné. Il se servit désormais uniquement de la pointe, et non content d'user des moyens connus, il s'efforça de les perfectionner, et inventa

un vernis qui rendait le travail plus facile. Grâce à lui, la gravure à l'eau-forte prit un essor rapide, et s'établit d'une façon définitive parmi nos compatriotes. Les nombreuses planches exécutées par Jacques Callot étaient d'ailleurs tout à fait dignes d'attirer l'attention. Dessinées avec esprit, elles retraçaient le plus souvent des scènes intéressantes : les *Misères de la Guerre*, la *Noblesse et les Gueux*, la *Place de la Carrière à Nancy*, et un grand nombre d'autres estampes, dont les motifs étaient empruntés à la vie de tous les jours, accusaient une tendance à faire entrer l'art de la gravure dans une voie qu'elle n'avait pas encore suivie. Un homme d'un grand talent pouvait seul tenter une semblable entreprise, et Jacques Callot avait toutes les qualités requises pour un novateur. Il n'eut pas, à proprement parler, d'élèves; mais il eut plusieurs imitateurs. Stefano della Bella montra dans une curieuse estampe, la *Perspective du pont Neuf*, l'attention qu'il avait apportée aux compositions de son contemporain, et Abraham Bosse s'attacha uniquement à reproduire des scènes de son temps. Même lorsqu'il voulait exprimer les paraboles de l'*Enfant prodigue* ou des *Vierges sages*, il habillait ses personnages à la mode du dix-septième siècle, il les faisait agir dans des salons tendus de tapisseries et meublés de fauteuils et de chaises, et il devenait ainsi le chroniqueur le plus exact des mœurs de ses contemporains et des coutumes en faveur sous le règne de Louis XIII. Architecte et graveur, Abraham Bosse laissa sur les arts qu'il cultivait avec le même succès, des traités qui ont conservé encore de la valeur, parce qu'ils sont écrits par un artiste compétent, qui joignait la pratique à la théorie, et qui mêlait à son récit des planches exécutées par lui-même avec précision. Sébastien Leclerc peut encore être classé au nombre des artistes auxquels les planches de Callot ne furent pas indifférentes. Il sut en faire son profit, et son œuvre considérable, dans lequel on rencontre des sujets de tout genre, dénote une imagination ouverte et une rare facilité.

Un peintre de génie, le plus grand paysagiste peut-être qui ait existé, Claude Gelée, dit le Lorrain, mania la pointe, et a laissé un certain nombre d'eaux-fortes que les amateurs se disputent avec passion, et que les artistes admirent sans réserve. Pour ses eaux-fortes, le maître procède

comme pour ses peintures. Il intéresse par la composition, qui est toujours savamment disposée, et il a le secret de faire passer sur le cuivre comme sur la toile l'impression de la nature; il excelle à exprimer la transparence de l'eau, la solidité des constructions, la souplesse du feuillage, la limpidité de l'atmosphère. Avec le seul secours du noir de l'encre et du blanc du papier, il sait rendre les dégradations de la lumière, depuis la clarté la plus vive jusqu'à l'obscurité la plus intense. Pour lui, l'art du paysagiste n'a pas de secret, et le *Lever de soleil* et le *Bouvier* peuvent passer pour les planches sur lesquelles il a épuisé son génie. On ne trouverait nulle part, même en Hollande où Ruysdael et ses émules ont traité en maîtres le paysage, des estampes où la nature apparaît sous un jour plus vrai et plus noble.

Pendant que notre compatriote Claude le Lorrain vivait presque exclusivement à Rome, Simon Vouet, qui lui aussi avait été en Italie et s'était inspiré des œuvres décoratives répandues dans les palais qu'il avait visités, travaillait en France. Plusieurs graveurs, Michel Dorigny, Tortebat, François Perrier, Claude Mellan, Michel Lasne et Daret, se chargèrent de répandre ses ouvrages, et surent faire passer sur le cuivre le caractère des œuvres originales. Nicolas Poussin, qui, comme Claude le Lorrain, avait élu domicile à Rome, inspira et dirigea un bon nombre de graveurs. Parmi ceux-ci, Jean Pesne est le plus habile; sans se préoccuper plus que son maître du charme de l'exécution, il s'efforce uniquement de rendre la physionomie des peintures de Poussin. L'austère grandeur des *Sept Sacrements* le captive à tel point, qu'il sait traduire avec une fidélité parfaite ces admirables compositions. Devant ces estampes, on retrouve pour ainsi dire la pensée du maître plus complétement que devant les toiles mêmes, car celles-ci ont noirci et ont perdu leur aspect primitif, tandis que les estampes ont conservé intacte cette puissance d'expression qui est une des qualités dominantes de tous les ouvrages dus au pinceau de Nicolas Poussin. En même temps que Jean Pesne, travaillent sous les yeux du peintre des Andelys, Pierre del Pô, Claudine Stella et Gérard Audran. Ces artistes, guidés par la volonté puissante, par la doctrine élevée du maître, signent des œuvres dignes du peintre qu'ils copient. *Sainte Thé-*

rèse, de Pierre del Pô, est une estampe excellente; le *Frappement du rocher*, signé du nom de Claudine Stella, peut être mis au nombre des meilleures planches que Poussin ait suscitées, et en même temps que Gérard Audran en traduisant le *Triomphe de la Vérité* faisait un chef-d'œuvre de gravure, il rendait avec un charme particulier le caractère de la peinture originale.

Nous venons de citer le nom du plus grand graveur d'histoire de l'école française : Gérard Audran, l'auteur du *Triomphe de la Vérité* et du *Pyrrhus sauvé*, d'après Nicolas Poussin, des *Batailles d'Alexandre*, d'après Charles Lebrun, et de tant d'autres planches, n'a pas été surpassé; faisant indistinctement usage de la pointe et du burin, il savait donner à ces outils la souplesse du pinceau. Sa main, rompue à toutes les difficultés du dessin, exécutait sans fatigue apparente les planches de la plus grande dimension, et l'artiste savait conduire les ouvrages les plus importants avec une entente extraordinaire de l'effet. Aucune partie n'était sacrifiée et n'accusait ni fatigue ni négligence. Il semble, tant l'aisance est une des qualités dominantes du talent de Gérard Audran, qu'en face des peintures qu'il entreprenait de reproduire, il se soit trouvé aussi à l'aise que s'il avait été l'auteur de ces peintures. Que ce soient des œuvres de Poussin, de Lebrun ou du Dominiquin qu'il interroge, il sait approprier son travail aux modèles qu'il a choisis, et jamais il ne demeure au-dessous de la tâche qu'il s'est imposée. De tous les artistes qui ont reproduit les œuvres d'autrui, c'est certainement le plus habile, et dans l'histoire de la gravure de notre pays il mérite d'occuper le premier rang.

A côté de Gérard Audran, travaillent, en France, Gérard Edelinck, qui a dans les veines du sang flamand, Robert Nanteuil, Jean Morin et Antoine Masson, qui traitent tous les genres, mais qui ont dans le portrait une supériorité notable. La *Tente de Darius*, d'après Charles Lebrun, et la *Sainte Famille*, d'après Raphaël, suffiraient sans doute à assurer à Gérard Edelinck une place honorable parmi les maîtres de la gravure. Cette place ne serait pas toutefois aussi distinguée qu'elle l'est de fait, s'il n'avait pas signé les portraits de *Philippe de Champagne*, de *Martin Desjardins* et de tant d'autres hommes célèbres. Robert Nanteuil, qui

dessinait lui-même avec une rare perfection, n'a guère gravé que des portraits. Lorsqu'il est sorti de cette voie, il a fait preuve de talent, mais il n'a surpassé aucun de ses contemporains. Dans les portraits, il en est tout autrement : saisissant dans la physionomie ce qu'elle avait de particulier, il a su rendre avec une vérité intelligente le caractère de chacun des personnages qui posaient devant lui. Son burin souple savait se plier aux exigences de toute sorte qui lui étaient imposées, et retracer avec fidélité les dessins que le maître avait tracés en face de la nature. On est embarrassé lorsqu'il s'agit de mentionner les meilleurs portraits de Robert Nanteuil; ils possèdent tous des qualités de même ordre. A côté d'une ressemblance que garantit suffisamment un accent individuel nettement accusé, ils dénotent une connaissance de l'art que l'on ne rencontre que chez les artistes de premier ordre. Les travaux du burin sont variés à l'infini, et le graveur sait mieux que personne attirer l'intérêt là où il importe qu'il réside avant tout. Sans aucune adresse apparente du procédé, il témoigne d'un savoir profond et d'une intelligence supérieure de l'art du graveur.

Jean Morin arrive à la perfection par des moyens tout différents de ceux que Nanteuil emploie. Autant le travail de celui-ci est précis, autant est peu régulier le travail de Morin. Il ne se sert presque jamais de tailles, et sa pointe attaque le cuivre directement. Il semble que le tableau qu'il a pris pour modèle soit traduit sans dessin préparatoire. Qu'il s'adresse à Philippe de Champagne dont il reproduit volontiers les peintures sages et expressives, ou qu'il demande à Antoine Van Dyck ses modèles, il sait toujours se conformer aux exigences qui lui sont imposées. Dessinateur excellent et coloriste émérite, il transporte sur le cuivre avec une rare intelligence la physionomie des personnages qu'il entend exprimer, et son œuvre sera toujours étudié avec profit par les artistes qui entendent accorder à la représentation de la figure humaine une attention particulière. Antoine Masson sacrifie un peu trop à l'habileté matérielle; il tient à montrer que le burin n'a pour lui aucun secret. Il dessine avec correction, et inscrit son nom au bas de planches excellentes; mais trop souvent le désir de montrer son adresse à se jouer des difficultés du burin l'en-

traîne à sacrifier la physionomie aux tours de force de son métier. Dans le portrait du *Comte d'Harcourt*, il a su mettre un frein à son talent extraordinaire de graveur; aussi regarde-t-on cette planche comme la meilleure qu'il ait gravée, et les amateurs délicats la recherchent-ils de préférence à toute autre.

Pierre Van Schuppen, Nicolas Pitau, Antoine Trouvain et Pierre Lombard travaillent à côté de Nanteuil et de Gérard Edelinck, et continuent leur manière sans parvenir à les égaler; leur habileté est grande, et leur savoir très-réel, mais ils font acte d'élèves expérimentés plutôt que de maîtres véritables; leur personnalité n'est pas accusée suffisamment, et ils suivent une voie frayée, n'étant pas assez forts pour en ouvrir une nouvelle. Au même moment, un procédé nouveau de gravure est trouvé, la manière noire; mais en France aucun artiste ne se produit qui tire de la découverte un parti tel que la gravure au burin ou à l'eau-forte soit détrônée; quelques graveurs, attirés par la nouveauté du procédé, s'essayent dans ce genre, mais aucun d'eux ne se montre assez expert pour patronner d'une façon véritablement utile cette manière de graver, qui exige des qualités que l'École française a rarement accusées.

Lorsque le dix-huitième siècle commence, l'école dirigée par Gérard Audran est en pleine prospérité. Watteau et Boucher en profitent; leurs compositions sont gravées avec une habileté extraordinaire par Laurent Cars, Charles-Nicolas Cochin père et fils, Nicolas de Larmessin, Lebas, Surugue, Desplaces et Lépicié; à aucune époque de notre histoire la gravure n'a eu autant d'artistes de talent. Chardin arrive au même moment, et sa réputation grandit promptement; à peine les œuvres de ces peintres sont-elles terminées qu'elles sont reproduites par ces graveurs, qui savent en comprendre l'esprit, et qui, travaillant sous les yeux de ceux qui les ont conçues, en transmettent aisément les mérites. Les portraitistes suivent l'exemple des graveurs d'histoire proprement dits; de même que ceux-ci continuent la manière de Gérard Audran, ceux-là s'inspirent des œuvres de Nanteuil et d'Edelinck, et se montrent disciples respectueux, tout en imprimant à leurs ouvrages un cachet bien personnel. Les Drevet sont les interprètes habituels des peintures d'Hyacinthe Rigaud et de

Nicolas de Largillière, et font passer sur le cuivre les portraits un peu solennels des peintres qu'ils affectionnent. Les portraits de *Bossuet*, de *Samuel Bernard* et du *Comte de Zinzendorff* peuvent être regardés comme donnant la mesure très-exacte du talent élevé des trois artistes qui portent le nom de Drevet; ils savent traduire, avec les moyens restreints dont ils disposent, l'ampleur et la rare distinction des modèles qu'ils ont choisis. Jean Daullé, Beauvarlet, Baléchou, Jean-Georges Wille et Georges-Frédéric Schmidt suivent la même voie que les Drevet, et chacun, selon ses moyens, continue la tradition. Dessinateurs fort expérimentés, ils retracent la physionomie avec intelligence, mais ils se laissent trop souvent entraîner par leur habileté matérielle; le désir de montrer qu'ils savent triompher de toutes les difficultés que présente le burin, les amène quelquefois à accorder une importance exagérée à certaines parties insignifiantes de leurs ouvrages, et l'intérêt, au lieu d'être attiré, comme il convient dans un portrait, sur le visage, est disséminé un peu partout, et par cela même perd de sa valeur. Étienne Ficquet, Pierre Savart, Gaucher et Jean-Baptiste Grateloup viennent après les artistes que nous venons de nommer et gravent un certain nombre de petits portraits dans lesquels ils témoignent d'une habileté réelle; ils doivent occuper dans la gravure la place réservée dans la peinture aux miniaturistes. Un petit espace leur suffit pour retracer les peintures les plus vastes, et ils traduisent un peu mesquinement les tableaux que leur confient leurs contemporains.

Il se produisit en France au milieu du dix-huitième siècle un genre nouveau ou du moins tellement perfectionné qu'il peut passer pour avoir pris naissance immédiatement après la mort de Louis XIV. On éprouva le besoin à cette époque d'orner d'estampes la plupart des ouvrages qui voyaient le jour, et toute une cohorte d'artistes se mirent au service des auteurs et des libraires pour satisfaire aux appétits d'un public nombreux. Gravelot, Eisen, Marillier, Fragonard, Moreau le Jeune, d'autres dessinateurs encore moins connus inventent de petites compositions ingénieusement disposées qui commentent le récit imprimé et qui expliquent aux yeux la pensée de l'historien ou du poëte. Augustin de Saint-Aubin, Lemire, de Ghendt, Choffard et tant d'autres graveurs reportent avec

esprit sur le cuivre les dessins qui leur sont confiés, et il n'est que juste de dire que certains livres du dix-huitième siècle durent aux vignettes qui les accompagnent une renommée à laquelle ils auraient été à eux seuls incapables de prétendre. Le goût dont ont fait preuve les artistes, dessinateurs ou graveurs qui les ont ornés, a suffi pour faire passer à la postérité le nom de certains auteurs auxquels un oubli éternel semblait réservé.

A côté de la vignette proprement dite, destinée à accompagner un livre, à éclairer un texte, se place une autre forme de la vignette qui correspond à ce que nous appelons aujourd'hui la peinture de genre; Baudouin, Lawreince, Freudeberg, Augustin de Saint-Aubin et Moreau le Jeune se sont chargés de retracer des scènes intimes dans lesquelles ils ont raconté la vie des élégants du jour; ils ont groupé leurs personnages dans des intérieurs luxueux ou coquets, ils ont su demeurer exacts en étant aimables, et, la galanterie de la plupart des sujets aidant, ils ont intéressé aussi bien leurs contemporains que leurs successeurs. On recherche aujourd'hui les estampes gravées par Delaunay, par A. J. Duclos, par Helman, par Dequevauviller ou par A. Baquoy d'après ces petits maîtres, parce qu'elles nous initient aussi bien aux habitudes frivoles de nos ancêtres qu'au mobilier qu'ils affectionnaient et que nous recherchons aujourd'hui avec passion.

Avec Debucourt, qui, dans la première partie de son existence, dessina des compositions aimables, nous terminerons cet examen sommaire des productions de l'École française de gravure; on exagère sans doute la valeur, au point de vue de l'art, de ces estampes en couleur dont le mérite principal est de fournir sur les mœurs de la fin du dix-huitième siècle des documents exacts; on ne saurait toutefois, sans injustice, ne pas reconnaître que l'artiste savait disposer avec goût les petites scènes qu'il inventait, et que si ses planches sont d'un ton faux et conventionnel, c'est que l'impression des gravures en couleur n'avait pas encore atteint de son vivant le degré de perfection où il est arrivé de nos jours.

S'il n'a été parlé ni de l'Espagne ni de l'Angleterre, qui ont vu naître cependant un certain nombre de graveurs de talent, c'est que l'histoire de l'art dans ces pays est fort courte; aux origines, ils prennent une part presque insignifiante; leurs artistes de haute valeur sont rares, et lorsque

les noms de Ribera et de Goya ont été prononcés, on a signalé à l'attention les peintres-graveurs espagnols d'un vrai mérite. En Angleterre, la liste est bien plus longue, mais l'art du graveur n'acquiert une importance réelle que vers le milieu du dix-huitième siècle. Jusque-là Guillaume Faithorne le Vieux et plusieurs autres artistes font acte de talent réel; mais on trouve dans le genre qu'ils pratiquent des gens supérieurs dans les contrées voisines. Lorsque les secrets de la manière noire sont dévoilés, c'est en Angleterre, au contraire, que travaillent les maîtres les plus habiles; une école nombreuse se forme sous les yeux de sir Joshué Reynolds et de Thomas Gainsborough, et les œuvres de ces artistes sont reproduites à l'aide de ce procédé avec une rare perfection. La gravure au burin elle-même est représentée à la fin du dix-huitième siècle par deux maîtres de grande valeur, Robert Strange et Woollett, qui n'ont pas, à proprement parler, d'ancêtres parmi leurs compatriotes, mais qui sont les fondateurs d'une école de burinistes qui existe aujourd'hui encore de l'autre côté de la Manche.



LA PHOTOGRAPHIE

ET

LES ARTS GRAPHIQUES

PAR

M. A. DAVANNE

Cette partie du catalogue a été composée et tirée
PAR M. A. HENNUYER.

FRONTISPICE PAR M. CH. G. PETIT

TÊTES DE CHAPITRE ET ENCADREMENTS PAR M. GILLOT

TÊTE DU PREMIER CHAPITRE PAR M. DUJARDIN

OBTENUS PHOTOGRAPHIQUEMENT

D'APRÈS LES DESSINS DE MM. LIX ET SCOTT

GALVANOS DE LA MAISON STOESSER

CARACTÈRES DE LA MAISON A. TURLOT

ENCRE DE LA MAISON LEFRANC



Phototypie, A. Quinsac.

LA TRANSFIGURATION

Extrait de «RAPHAËL par PAUL MUNTZ.»



LA PHOTOGRAPHIE

ET

LES ARTS GRAPHIQUES

La photographie, par une série de méthodes qui lui sont propres et qui se perfectionnent de plus en plus, est arrivée à reproduire fidèlement, facilement, rapidement, l'image des choses que la lumière rend visibles à nos yeux. Pour obtenir ce résultat, il n'est pas indispensable qu'elle emprunte le secours des arts de l'impression, ses instruments spéciaux, ses réactifs lui suffisent ; avec la chambre noire et les surfaces sensibles convenablement préparées, elle donne ce type ou cliché que l'on appelle l'*épreuve négative,* parce que les effets de lumière et d'ombre y sont renversés. Ce négatif, posé sur une autre surface sensible, produit une image inverse de la première qui par conséquent revient à l'effet du modèle; c'est l'épreuve *positive*.

Le négatif, agissant comme un véritable écran, n'est nullement détérioré par cet usage; il peut, théoriquement du moins, fournir un nombre indéfini d'exemplaires s'imprimant par la lumière; seulement les épreuves ainsi produites ont, à côté de merveilleuses qualités, des défauts non moins grands, car elles ne sont ni régulières, ni solides, ni économiques.

Si la photographie fût restée dans ces conditions, si elle eût accepté les limites dans lesquelles maintenant encore on cherche à la renfermer, si elle se fût isolée des autres arts graphiques, qui sont la base de toute instruction et de tout progrès, elle n'eût pas répondu aux grandes espérances fondées sur elle dès son apparition et que nous retrouvons mentionnées dans le rapport du

savant Arago, quand, la présentant aux Chambres françaises, il affirmait que cette découverte était appelée à rendre de grands services et que son influence rejaillirait sur les arts et sur les sciences.

Mais, au lieu de s'isoler, elle devait chercher sans cesse à se réunir aux autres modes de représentation, et sa naissance même est due aux expériences faites pour obtenir par la lumière et sans la main de l'homme, des planches gravées en taille-douce. Dès 1814, Nicéphore Niepce commençait, dans cette voie, des recherches qui l'ont amené à produire, au moyen du bitume de Judée, plusieurs planches gravées sur étain; M. Chevrier, conservateur du musée de Châlon-sur-Saône, a pu sauver du creuset et de l'oubli quelques-uns de ces essais de Nicéphore Niepce, entre autres une planche exécutée en 1824 reproduisant une gravure du portrait du cardinal d'Amboise, et nous devons à son obligeance l'épreuve exposée dans les salons du cercle de la Librairie. Avec cette même substance, N. Niepce le premier fixait une image, encore incomplète il est vrai, de la chambre noire : il inventait la photographie.

Depuis cette époque, les procédés photographiques se sont multipliés, se succédant, se remplaçant et progressant sans cesse ; et toujours, parallèlement à ces progrès, nous trouvons de nouveaux chercheurs, de nouvelles inventions ayant pour but l'alliance entre la photographie et les arts graphiques, c'est-à-dire la transformation du cliché photographique en une planche encrable par les procédés de la taille-douce, de la lithographie et de la typographie.

Pour arriver à ce résultat, les difficultés sont grandes, elles semblaient insurmontables au début ; car, dans ce même rapport, Arago, faisant ressortir la beauté des images daguerriennes, ajoutait : « On ne s'est pas moins trompé quand on a rêvé la repro-
« duction, la multiplication des dessins photographiques par des reports lithographiques,
« puisque c'est au poli parfait, à l'incalculable minceur de la couche sur laquelle on
« opère que sont dus le fini, le velouté, l'harmonie des dessins photographiques ; les
« soumettre à l'action de la presse et du rouleau, c'est les détruire : personne imagina-t-il
« jamais de brosser les ailes d'un papillon ? »

Ces élégantes paroles du savant rapporteur ne devaient pas tarder à être infirmées ; car, peu après, d'heureuses et délicates expériences, faites par M. Fizeau, prouvaient une fois de plus que la science peut réaliser les rêves les plus hardis ; et cette plaque daguerrienne, qui portait une image si légère, si fine, si veloutée, se transformait chimiquement en une planche gravée dont les épreuves, insuffisantes sans doute au point de vue industriel, montraient néanmoins une route vers laquelle on reviendra peut-être.

Les essais se sont multipliés autour de l'épreuve daguerrienne, et, aux noms de M. Fizeau, de MM. Hurliman et Lemaître, qui pratiquèrent ses procédés, il nous faut joindre ceux de MM. Donné, Berres, Grove, du duc d'Albert de Luynes, etc.

Mais quelques années se passent ; le progrès emporte le procédé de Daguerre, dont chaque épreuve, immédiatement positive, était plus curieuse qu'utile, parce qu'elle était unique, et bientôt les méthodes dérivées de l'invention de Fox Talbot permettent d'obtenir ce type premier, ce négatif ou cliché, que l'on peut multiplier par tel nombre de copies que l'on désire ; il semble



VASE EN BRONZE.
par Ballin

Heliogre de E. Baldus

dès lors que la photographie peut se suffire à elle-même et elle prend une extension assez considérable.

Cependant ces procédés courants de la photographie, nous l'avons dit plus haut, donnent des épreuves qui ne sont ni régulières, ni solides, ni économiques; ils sont précieux parce que, ne demandant que peu ou point de mise en train, le tirage peut être fait même par unités ; mais si, à côté de demandes personnelles se contentant de quelques images, on veut arriver à la vulgarisation et répandre dans le public un certain nombre d'exemplaires, s'il s'agit d'ouvrages destinés à la postérité, on ne peut admettre ces tirages incertains, et il faut arriver aux impressions à l'encre grasse par procédés mécaniques, dont l'expérience de plusieurs siècles a garanti la solidité.

En 1854, ce problème se pose nettement ; le duc d'Albert de Luynes, au retour d'un voyage en Orient, rapportant toute une riche collection de documents scientifiques, veut en confier la publication aux méthodes photographiques ; mais il faut que les œuvres ainsi produites lui donnent la même garantie de durée que les œuvres anciennes, qui, exécutées à l'encre grasse, ont pu déjà traverser une longue période d'années ; et, pour hâter le progrès qu'il désire, il met au concours un prix de 8 000 francs destiné à l'inventeur d'un procédé pour l'impression photographique aux encres grasses.

Les essais antérieurs montraient que la solution du problème n'était pas impossible. Déjà on était arrivé à des résultats très encourageants. Deux méthodes se partageaient alors et se partagent encore aujourd'hui cette application.

L'une, ancienne, mentionnée plus haut, basée sur l'emploi du bitume de Judée ;

L'autre, plus nouvelle, utilisée en 1852 par Fox Talbot, et fondée sur les réactions que les bichromates solubles, aidés par la lumière, font subir à certaines matières organiques, principalement à la gélatine et à l'albumine.

Dans les explications qui vont suivre sur l'ensemble des procédés employés actuellement, nous verrons souvent revenir les expressions de *bitume de Judée* ou de *mélanges bichromatés ;* il est donc nécessaire d'indiquer quelles sont les propriétés de ces substances, car, sans cette connaissance, toutes nos explications seraient incompréhensibles.

Le bitume de Judée est une substance qui nous vient de Damas et de la mer Morte ; il est soluble dans les essences, l'éther, la benzine, etc. ; mais, sous l'influence de la lumière, il perd cette solubilité, et l'on comprend dès lors que, s'il est étendu en couche mince sur une surface quelconque, exposé à la lumière sous un écran, qui peut être une gravure, un calque, une épreuve photographique, etc., il deviendra insoluble partout où la lumière l'aura frappé ; si on lave alors la surface avec un des dissolvants ci-dessus indiqués, celle-ci sera mise à nu là où la lumière n'a pas eu d'action, tandis que le bitume insolubilisé fait une réserve. Si l'on a employé une planche métallique, le métal mis à découvert pourra être attaqué, comme pour une eau-forte, par un mordant approprié. Cette action se produit sur la pierre lithographique, comme sur le cuivre ou sur le zinc.

Les bichromates solubles donnent des réactions un peu plus compliquées qui peuvent se résumer de la manière

suivante : les bichromates de potasse ou d'ammoniaque, mélangés à des matières organiques comme l'albumine, la gélatine, la gomme ou autres analogues, puis séchés, empêchent ces substances d'être pénétrées par l'eau, si le mélange a reçu l'influence lumineuse. Cette action de la lumière est proportionnelle à son intensité et à sa durée ; les parties non insolées gardent au contraire leurs propriétés ordinaires ; nous avons donc les éléments d'une image photographique, qui peut fournir les modes d'impression les plus divers ; ainsi :

La gélatine bichromatée est gonflée par l'eau froide ; elle ne l'est plus si elle a reçu l'impression lumineuse : il en résulte des reliefs et des creux plus ou moins accentués qui reproduisent les dessins d'un cliché et qui peuvent être moulés.

Au lieu d'eau froide, emploie-t-on l'eau chaude avec les précautions nécessaires, toutes les parties qui pouvaient se gonfler se dissolvent ; les autres restent insolubles et forment des reliefs inverses des premiers, mais infiniment plus fins, et qui, après dessiccation, deviennent d'une telle dureté que, fortement comprimés sur une planche métallique, ils y pénètrent et s'y impriment, donnant ainsi des planches gravées en creux.

Cette même préparation, étendue sur une plaque de métal, est soumise immédiatement après l'insolation à l'action d'un mordant convenablement choisi ; celui-ci ne pénètre que dans les parties préservées de la lumière, et l'on obtient alors une gravure analogue à l'eau-forte ou à la taille-douce. Si, après une exposition sous le cliché, suivie d'un lavage énergique, on essuie cette surface et si l'on y passe le rouleau chargé d'encre lithographique, celle-ci adhère aux parties non pénétrées par l'eau ; elle est repoussée là où l'eau pénètre et on a les éléments d'un tirage lithographique fait sur un support quelconque, avec toutes les facilités des reports.

Au lieu de gélatine ou d'albumine, a-t-on employé les matières sucrées, les parties soustraites à la lumière pourront seules absorber un peu de l'humidité ambiante, devenir légèrement poissantes et retenir à leur surface les diverses poudres qu'on y promènera, et, par cette nouvelle méthode, on obtiendra encore les impressions les plus variées, même des vitraux et des émaux, si l'on a fait adhérer des poudres vitrifiables.

On comprend maintenant que, de l'ensemble de ces réactions étudiées par un grand nombre de chercheurs et d'inventeurs, soit née une série de procédés, de brevets tellement enchevêtrés les uns dans les autres, qu'on ne saurait ici les indiquer tous.

Le résultat de ces recherches s'est fait longtemps attendre. Le prix proposé en 1854 par le duc d'Albert de Luynes ne fut décerné à M. A. Poitevin qu'en 1867, pour son mode de lithophotographie, et ce fut seulement lorsque la majeure partie des différents brevets basés sur les réactions énumérées ci-dessus furent tombés dans le domaine public, que ces procédés, repris, améliorés, devinrent de plus en plus pratiques et se répandirent dans l'industrie.

C'est par ces méthodes variées que la photographie se trouve rattachée d'une manière plus ou moins complète aux divers genres d'impressions graphiques, et qu'elle a donné un procédé de tirage mécanique entièrement nouveau : la *photoglyptie*.



PHOTOGLYPTIE

La photoglyptie, nommée d'abord *woodburytypie*, du nom de M. Woodbury, son inventeur, est, de tous les procédés mécaniques, celui qui rend le mieux l'effet de la photographie, à ce point qu'il serait souvent difficile de distinguer une image obtenue par la photoglyptie de l'image faite aux sels d'argent, c'est-à-dire par le procédé courant des photographes.

Ce mode d'impression demande un matériel industriel assez compliqué et coûteux, et quelques grandes maisons, parmi lesquelles nous citerons celles de MM. Goupil et Ce, de M. Lemercier, de MM. Braun et Ce, en font seules usage jusqu'ici.

Lorsque le négatif est obtenu (dans toutes les explications qui suivent nous supposerons toujours cette première opération faite), on l'expose sur une pellicule de gélatine bichromatée, et après les lavages à l'eau chaude, on produit ainsi une image formée de reliefs nettement accusés et d'une merveilleuse délicatesse. Cette pellicule, bien sèche, est mise sur une lame épaisse de l'alliage employé pour la composition des caractères d'imprimerie, et l'ensemble est porté sous la presse hydraulique entre deux blocs de fonte ou d'acier bien dressés. Cette presse doit être assez puissante pour donner une pression d'une tonne environ par centimètre carré. Ainsi, pour une assez petite dimension, telle que 27 centimètres de large sur 35 centimètres de long, il faut que cette pression soit d'environ un million de kilogrammes. Sous cet effort puissant, la gélatine entre dans le métal, s'y incruste avec ses moindres détails, puis elle en sort sans altération, donnant ainsi un premier moule en creux, prête à en donner un second, même un troisième, si l'on veut répéter l'opération (1).

Chaque moule est calé de niveau sur le plateau d'une petite presse analogue à celles que l'on emploie pour les copies de lettres, mais construite avec une plus grande précision. Ces presses sont multipliées, suivant l'importance des travaux, et le plus souvent elles sont installées au nombre de six ou huit sur une table tournant

(1) Récemment M. Woodbury a indiqué une variante de ce procédé, permettant de remplacer la presse hydraulique par un moulage galvanoplastique.

autour de son axe, de manière que chacune vient se présenter successivement sous la main de l'ouvrier. Dans le moule préalablement huilé on verse un excès d'une dissolution de gélatine chaude, colorée de la teinte que l'on juge convenable pour les épreuves; sur cette gélatine on met un papier fortement encollé par un lait de gomme laque et l'on ferme la presse. La gélatine liquide pénètre dans tous les creux plus ou moins profonds du moule; l'excès est expulsé par les bords. Elle se refroidit pendant le temps nécessaire pour que la table fasse son tour complet et que l'ouvrier ait rempli de la même manière les autres presses; elle adhère au papier, et, quand on relève celui-ci, elle quitte le moule et forme une épreuve dont toutes les variantes d'épaisseur présentent des variantes de teintes admirablement fondues. Un bain d'alun donne à cette image en gélatine la solidité nécessaire; par la dessiccation, les différences d'épaisseur disparaissent, en laissant subsister les différences de coloration, et le résultat final est une épreuve imprimée mécaniquement, régulièrement, de telle coloration que l'on veut, et pouvant être livrée industriellement à des prix assez bas pour que l'on ait utilisé ce mode d'impression pour l'illustration de journaux populaires.

Les épreuves photoglyptiques restent surtout dans le domaine de la photographie; elles sont principalement appliquées aux reproductions de peinture, aux épreuves commerciales de célébrités contemporaines. Bien qu'elle ne rentre nullement dans les conditions ordinaires des impressions aux encres grasses, nous avons cependant mentionné la photoglyptie dans cette notice, parce que ce tirage mécanique prend une assez grande importance, puisque le nombre d'exemplaires livrés annuellement par la maison Goupil seule dépasse six cent mille épreuves. C'est en outre un procédé entièrement original et moderne, mettant en œuvre les réactions les plus délicates que puisse donner la lumière pour ciseler dans une pellicule des reliefs et des creux se fondant les uns dans les autres avec un modelé que ne pourrait atteindre le plus habile graveur; elle soumet ensuite ces ciselures à l'action des presses les plus puissantes pour incruster dans un métal, sans la détruire, cette œuvre de la lumière et produire ainsi un moule qui en est la représentation fidèle.

L'encre même est nouvelle; ce n'est plus la matière grasse, opaque, dont les effets sont en raison de l'écartement des traits et de la proportion entre les noirs et les blancs, c'est une gélatine chaude, visqueuse, transparente, qui couvre le papier sans solution de continuité et qui donne le modelé par ses seules différences d'épaisseur; elle est faite avec des matières colorantes sans opacité; aussi, après la dessiccation, les grandes ombres gardent toute leur transparence.

Nous ne pouvions, du reste, passer sous silence ce mode d'impression, car il suffit de quelques modifications pour obtenir non plus un moule, c'est-à-dire un creux suffisamment profond pour produire avec la gélatine les effets cherchés, mais des dépressions légères convenablement grainées qui prendront l'encre d'impression et donneront l'un des plus remarquables procédés de photogravure en creux.



GRAVURE PHOTOGRAPHIQUE EN CREUX

La photoglyptie, que nous venons de décrire, pouvait répondre dans une certaine mesure aux besoins de vulgarisation et de publicité des reproductions photographiques; mais cette épreuve, en gélatine toujours brillante, se marie mal avec le ton calme et froid de la typographie ; son aspect chatoyant et coloré l'éloigne des œuvres de la gravure et de la lithographie, et ce n'était pas par cette méthode que la photographie pouvait pénétrer dans les autres industries graphiques ; il fallait arriver aux impressions par les encres grasses, dont la gravure en creux est la branche la plus artistique.

Cette question de la gravure analogue à la taille-douce, comme aussi celle de la gravure en relief, se présente sous deux formes qu'il faut bien distinguer : la reproduction de teintes dégradées et fondues, comme celles qui résultent d'une épreuve faite d'après nature ou d'après un tableau, et la reproduction d'estampes ou de dessins. La première, plus difficile, nécessite l'intervention d'un grain artificiel qui, le plus souvent, constitue le tour de main spécial de l'opérateur. La seconde, plus facile, trouve les traits ou les grains tout formés sur l'original et n'a pas à s'en occuper. Nous serons obligés de revenir continuellement sur cette distinction, très capitale pour la transformation de l'œuvre photographique en œuvre gravée.

La gravure en creux d'une épreuve de photographie peut être obtenue par un grand nombre de méthodes différentes, que nous séparerons d'abord en deux grandes divisions ; la gravure *par moulage,* la gravure *par morsure.*

Les gravures par moulage sont toutes basées sur les propriétés que possède la gélatine bichromatée de donner, par l'action de la lumière suivie de l'action de l'eau, des reliefs et des creux plus ou moins accentués. Les reliefs un peu mous que l'on obtient par le gonflement sous l'influence de l'eau froide des parties non insolées ne peuvent être utilisés que pour la typographie, qui, même jusqu'à présent, en fait rarement usage; mais les reliefs très fins et très durs que l'on peut obtenir en dissolvant par l'eau chaude les parties non solarisées de la couche de gélatine bichromatée peuvent être moulés par pression ou autrement; nous l'avons expliqué ci-dessus en parlant des procédés de la photoglyptie.

MM. Pretsch, Placet, M. Rousselon, M. Michaud, ont utilisé cette réaction de différentes manières; le seul procédé qui ait fourni des résultats réellement industriels est celui de M. Rousselon, directeur des ateliers de la maison Goupil et Ce.

Le mode de faire est sensiblement le même que celui employé pour la photoglyptie :

La feuille de gélatine, portant l'image en relief et contenant un grain proportionnel que l'inventeur a su lui donner, est incrustée vigoureusement, par la presse hydraulique ou par le laminoir, dans une planche de métal d'imprimerie. Cette planche pourrait être immédiatement encrée et imprimée, mais ce métal offre trop peu de résistance : il faut en faire par galvanoplastie une contre-épreuve et, sur le relief qui en résulte, on fait déposer, par le même moyen, une planche épaisse de cuivre qui, nettoyée, retouchée, aciérée, fournit à l'impression en taille-douce autant d'épreuves qu'il est nécessaire. Ainsi sont obtenues, dans un vaste atelier très bien organisé, ces nombreuses reproductions de tableaux et de dessins publiés par la maison Goupil sous le nom de *photogravures*.

M. Michaud, pour obtenir le moulage, remplace la presse hydraulique ou le laminoir par l'application de la gélatine en relief sur un bain de métal fusible à très basse température. Les spécimens qu'il a montrés sont d'une remarquable finesse quand il s'agit de la reproduction du trait ; mais, pour l'épreuve d'après nature, on sent l'insuffisance ou même l'absence du grain nécessaire à un encrage convenable.

Ces procédés, qui passent par la gélatine bichromatée, le moulage suivi de deux dépôts galvaniques successifs, dont le dernier, très épais, pour donner une planche capable de résister aux tirages de la presse en taille-douce, demandent d'un mois à six semaines pour la façon. Cela est peu, sans doute, si l'on fait la comparaison avec le temps que demanderait l'exécution d'une gravure à la main; mais s'il s'agit, comme toujours, de travaux pressés, ces délais semblent une perte de temps considérable.

Il n'en est pas de même pour les gravures photographiques par morsure ; pour celles-ci, il peut suffire de quelques heures, car l'action rapide de la lumière est immédiatement suivie de l'action des mordants.

Pour ces gravures par morsure, nous remontons soit à l'emploi du bitume de Judée et aux premiers travaux de Nicéphore Niepce, soit à l'emploi de la gélatine bichromatée et aux essais faits par Fox Talbot, en 1852, pour creuser, par le bichlorure de platine ou le perchlorure de fer, les parties que la lumière n'a pas réservées.

Les premières planches remarquables, faites au bitume de Judée, ont été obtenues par Ch. Nègre : ce sont les grandes gravures sur acier destinées à une monographie de la cathédrale de Chartres. Son procédé, qu'il n'a jamais fait connaître d'une manière bien complète, car il a toujours travaillé seul sans former d'élèves, consistait, paraît-il, à couvrir la planche métallique d'une couche mince et uniforme de bitume de Judée dissous dans une huile essentielle, à l'exposer, après dessiccation, sous un négatif, puis à la laver dans un dissolvant approprié (essence ou benzine). Les parties de métal mises à nu représentaient alors les blancs de l'épreuve; celles couvertes de bitume représentaient les noirs

avec une série de demi-teintes qui devaient être fort difficiles à obtenir. Si, en cet état, on eût fait mordre la planche, l'effet eût été renversé ; mais, en dorant la planche par les procédés galvaniques, il se déposait une sorte de réseau d'or inégal, pénétrant même à travers les dernières épaisseurs de bitume que les dissolvants avaient désagrégées ; les mailles plus ou moins serrées de ce réseau formaient en même temps et le grain nécessaire et la réserve contre les acides. Après le bain d'or et l'élimination de tout le bitume de Judée, l'image apparaissait en or sur fond d'acier. C'était comme une damasquinure que l'opérateur transformait en planche gravée par une morsure habile.

Actuellement, le bitume de Judée semble abandonné pour toutes les gravures photographiques à demi-teintes, mais il est encore employé pour les gravures de trait, qu'il permet de faire avec une grande finesse.

D'autres opérateurs préfèrent utiliser les réactions que les bichromates solubles exercent sur la gélatine, sur l'albumine ou sur les matières sucrées. Quelques-uns ont fait connaître leurs procédés ; nous pourrons donc indiquer d'une manière générale la marche de l'opération.

Jusqu'ici, l'emploi principal de ce mode de gravure a été la reproduction des estampes ou des dessins, soit que l'on en fasse des *fac-similés*, comme ceux obtenus par M. Amand-Durand, M. Arents, etc., soit qu'on en modifie la grandeur pour appliquer l'œuvre primitive à une destination nouvelle. Il ne faut pas croire cependant que le procédé par morsure ne puisse être appliqué également aux reproductions de tableaux et aux épreuves d'après nature ; M. Dujardin, M. Baldus, et déjà M. Garnier en 1867, ont montré que l'emploi des bichromates entre leurs mains permettait d'obtenir les demi-teintes et le grain nécessaire pour ce genre de gravure.

L'opération est conduite de la manière suivante :

Sur la plaque métallique à graver, conservant sa surface polie si l'on veut faire une gravure de trait, ou couverte d'un grain de résine si l'on veut obtenir une reproduction de demi-teintes, on étend une couche mince du mélange bichromatée, que l'on sèche aussitôt et que l'on recouvre avec l'épreuve *positive* dont on fait la gravure. Après une courte exposition à la lumière, cette planche est immergée dans une solution de perchlorure de fer, qui pénètre là où la couche sensible est restée perméable et grave un premier creux. Cette légère morsure obtenue, on en augmente la profondeur ou l'on en varie les effets par des encrages, des réserves, des morsures répétées autant de fois qu'il est nécessaire ; quelquefois même, pour les demi-teintes, on recommence une série d'expositions habilement repérées, en renouvelant les grains et les attaques par les mordants.

L'usage de ces gravures photographiques se généralise, car le procédé est rapide et peu coûteux. Bien exécuté, il n'est plus l'interprétation, il est la représentation exacte du modèle. Lorsque les conditions dans lesquelles doit se trouver ce modèle seront connues d'une manière plus générale et observées par l'artiste qui l'exécute, les gravures photographiques se substitueront de plus en plus aux gravures à la main.



IMPRESSIONS ANALOGUES A LA LITHOGRAPHIE

Le mot *lithographie*, parfaitement juste au début, parce que la pierre sur laquelle se fait l'impression paraissait seule jouir des propriétés nécessaires, devient de plus en plus erroné; il s'applique maintenant à toute impression se faisant sur une surface encrable, non en raison de creux ou de reliefs gravés, mais en raison des affinités inverses qui y sont développées pour l'eau et pour le corps gras; l'encre y adhère plus ou moins, proportionnellement à ces affinités et donne l'image. On a reconnu que d'autres surfaces pouvaient être substituées à la pierre, que, dans la plupart des cas, le zinc rendait les mêmes services, et la zincographie a fait, sous l'impulsion de M. Monrocq, de très grands progrès (1). Les expériences ont montré qu'une couche

(1) Lithographie sur zinc. — L'idée de substituer le zinc à la pierre pour la lithographie n'est pas nouvelle; beaucoup d'imprimeurs s'en sont occupés depuis un demi-siècle, mais toujours sans résultat. Le problème ne semblait pas réalisable.

En 1870, la maison Monrocq, éditeur d'une quantité considérable de modèles de dessins, et par conséquent encombrée de pierres lithographiques, reprit cette idée. Pendant environ cinq années elle fit des essais multipliés, qui furent enfin couronnés de succès. A partir de 1875, la lithographie sur zinc marche régulièrement.

Ce résultat a une portée immense sous le triple rapport de l'économie, du logement et du poids : l'emploi du zinc offre un avantage de 80 pour 100 comme prix de revient, 95 pour 100 sous le rapport du logement et environ 98 pour 100 sous le rapport du poids.

Aussitôt ces résultats connus, plusieurs grandes administrations ont adopté le zinc, entre autres le ministère de la guerre, le ministère des travaux publics, beaucoup de maisons d'éducation.

M. Monrocq, qui a poursuivi la solution de ce problème et qu'on peut considérer comme le fondateur de la lithographie sur zinc, a rendu à la lithographie un service qui peut se chiffrer par millions. Les éditeurs n'y trouveront pas un moindre avantage, puisque, par ce procédé, la dépense des matrices ne représente que 10 à 15 pour 100 de ce qu'elle était avant.

Une pierre mesurant $81^c \times 108$ pèse	$200^k,000$	Prix : 200 fr.	Epaisseur : $0^m,0800$
Un zinc mesurant $81^c \times 108$ pèse	$3^k,300$.	Prix : 20 fr.	Epaisseur : $0^m,0005$
Différence..................	$196^k,70$.	180 fr.	$0^m,0795$

Quant aux résultats, il suffit, pour s'en rendre compte, d'examiner une planche qui fait partie de ce volume et intitulée : Art décoratif, de Joseph Felon. (M.)

HOBEMA



Imp Dorval Paris

Heliog P. Arents

LES PÊCHEURS

de gélatine bichromatée adhérant à un support quelconque, pierre, cuivre, zinc, glace, papier même, et impressionnée par la lumière, est capable, comme la pierre, de prendre sous le rouleau plus ou moins l'encre lithographique et de donner au tirage des images complètes.

Il en résulte différentes méthodes d'impression qui partent d'un même principe et qui ont reçu les noms les plus divers. Il faut, en effet, ranger dans cette catégorie la *lithographie*, la *zincographie*, l'*hyalotypie*, l'*albertypie*, la *collotypie*, la *phototypie*, la *pantotypie*, etc., chacun forgeant le nom qui convient à son industrie ou à sa fantaisie.

Devant ce déluge de dénominations diverses, n'est-il pas à désirer que l'on choisisse un nom convenant à toutes ces impressions se faisant sur surfaces planes (1) ?

La théorie de ces impressions peut se résumer en quelques mots :

Une couche de gélatine bichromatée est étendue sur une surface quelconque, séchée, puis exposée à la lumière sous un négatif; l'action lumineuse la modifie proportionnellement à son intensité. Après un bon lavage et un séchage de quelques jours, on reprend la planche par l'eau; on l'essuie et on passe à la surface le rouleau chargé d'encre lithographique; l'encre n'adhère pas dans les parties qui ont absorbé l'eau, ce sont celles que la lumière n'a pas modifiées; elle adhère, au contraire, sur les parties que la lumière a rendues imperméables, et, entre ces deux extrêmes, elle dessine toute la gamme des demi-teintes.

En pratique, le procédé est délicat, ou plutôt il n'a pas encore été assez travaillé pour que l'on ait pu former la série d'ouvriers capables de l'appliquer. Tout nouveau mode de faire entraîne des modifications dans les habitudes, les instruments et les produits employés. Aussi, est-ce toujours avec une extrême lenteur que ces modifications pénètrent dans les ateliers, surtout lorsqu'elles se trouvent en présence d'une industrie semblable ayant acquis déjà l'expérience d'un grand nombre d'années.

Il est intéressant de suivre l'historique et le développement de la « lithographie ? » photographique pour ramener certains faits à l'exactitude.

Ce fut en 1852 que MM. Barreswil, Lemercier et Lerebours firent les premiers essais de lithophotographie, auxquels nous avons collaboré, en prenant comme agent sensible le bitume de Judée étendu en couches assez épaisses sur la pierre. Le bitume, insolubilisé, formait le dessin encrable au rouleau et permettait la préparation de la pierre comme pour un dessin à l'encre ou au crayon lithographique. Toutefois, ce procédé fut abandonné à cause de sa lenteur et de l'incertitude du succès, pour être repris plus tard, mais dans d'autres conditions, et appliqué sur zinc.

Vers 1855, M. Poitevin proposa une méthode consistant dans l'emploi de la gélatine, de l'albumine, ou de la gomme mélangée de bichromate soluble étendu en couches très minces sur une pierre lithographique; puis, en 1862, on trouve dans son

(1) Dans un rapport sur ce genre d'impressions photographiques que nous avons présenté à la société d'Encouragement (avril 1878), tout en reconnaissant que nous n'avons aucune autorité pour le faire, nous demandions si, par comparaison avec la gravure en relief et la gravure en creux, le mot *planographie* ne pourrait pas résumer l'ensemble de ces procédés.

Traité de l'impression photographique sans sels d'argent, p.76, cette phrase qui résume les applications faites depuis :

« La possibilité une fois reconnue de faire adhérer l'encre grasse et tous corps « gras aux seules parties modifiées par la lumière *d'une surface quelconque* recouverte « du mélange précité, j'étais arrivé à la possibilité de la photolithographie. »

En 1867, MM. Maréchal fils et Tessié du Motay prennent une planche de cuivre grainée pour y étendre une solution de gélatine bichromatée, et, après les manipulations ci-dessus décrites, ils obtiennent, sous le nom de *phototypie*, des images analogues à celles que donne la lithographie. Et maintenant encore, la planche de cuivre paraît à certains opérateurs préférable à tout autre moyen, ainsi que le prouvent les épreuves de M. Chardon, de M. Quinsac, etc.

Ce ne fut donc pas sans quelque surprise que, vers 1870, nous vîmes revenir d'Allemagne, comme une invention nouvelle brevetée sous le nom d'*albertypie*, une méthode consistant à mettre sur une glace dépolie, au lieu d'une planche de cuivre, une préparation bichromatée du même genre. L'Allemagne, l'Autriche, l'Italie, s'emparent de ce procédé, et, pendant qu'arrêté en France, sans doute par des questions de brevet, il s'étiole au lieu de se développer; nous le voyons prospérer chez nos voisins et prendre une assez grande extension sous le nom général de *Lichtdruck*, qui résume les diverses variantes de ce mode d'impression.

Ainsi, l'invention première appartient à M. A. Poitevin; la modification la plus importante est due à MM. Maréchal fils et Tessié du Motay; l'emploi de la glace, adoptée par M. Albert (de Munich), n'est qu'une modification nullement indispensable.

Les préparations dont nous venons de parler sont utilisées surtout pour la production d'épreuves à demi-teintes, pour les œuvres que nous pourrions appeler *artistiques*. Mais l'impression dite *lithophotographique*, offre aussi un moyen facile de reproduire, soit directement, soit par report, les dessins de trait, comme les plans, les cartes, les diagrammes, etc. L'impression du trait peut être faite sur une simple feuille de papier chargée d'albumine bichromatée, ou sur une feuille de zinc où d'étain pour éviter les déformations qu'entraînent les dilatations du papier; après l'exposition au soleil, on encre cette feuille en plein avec l'encre de report; on lave à l'eau, qui dissout l'albumine et entraîne toute l'encre, excepté sous le trait qui reste seul, et l'épreuve est prête pour le report.

On peut encore couvrir la feuille de zinc, soit polie, soit grainée, suivant le sujet, d'une couche mince de bitume de Judée, qui est insolubilisé sous les traits du négatif et reste alors dans ces parties adhérent au métal; après lavage à l'essence ou à la benzine, le dessin resté peut être encré et fournir un nombreux tirage.

Une méthode toute récente vient d'être inventée par M. le commandant de la Noë, qui dirige la brigade topographique du dépôt des fortifications. Elle permet d'obtenir immédiatement, sur zinc enduit de bitume et sans passer par l'épreuve négative, l'image d'un calque ou d'un dessin fait sur papier transparent. Un passage rapide à l'acide donne une planche demi-gravée, qu'un tour de main fort ingénieux permet d'encrer lithographiquement.



PHOTOGRAPHIE APPLIQUÉE A LA TYPOGRAPHIE

Le rôle de la photographie dans ses relations avec la typographie commence là où l'auteur cherche à rendre sa pensée plus claire ou plus attachante, en ajoutant, aux mots qui l'expriment, des figures ou des dessins allant jusqu'à l'illustration et à la composition artistique ; il s'arrête, quant à présent, devant la composition du texte courant, faite au moyen des caractères mobiles et, même alors, il peut présenter quelque intérêt pour la gravure des lettres de fantaisie et autres ornements.

Pour l'illustration, l'auteur et l'éditeur appellent à leur aide le graveur en relief sur cuivre ou sur bois ; mais la pensée originale peut être faussée ou interprétée d'une manière incomplète, et presque toujours le prix élevé de ces travaux devient une lourde charge pour des publications qui devraient être abordables pour tous.

On a donc cherché à remplacer la gravure à la main par une gravure faite par procédés chimiques (1), et Gillot père commença, en 1850, des recherches qu'il ne fit connaître qu'en 1867. Avant lui, divers inventeurs avaient fait des essais infructueux de gravure sur pierre ; mais Gillot fut le premier qui arriva à des résultats réellement industriels en substituant à la pierre une plaque épaisse de zinc sur laquelle il opérait une morsure profonde au moyen des acides. Le nom de *paniconographie*, donné par lui à son procédé, disparut pour faire place au sien, et actuellement toute mise en relief d'une planche de métal par procédé chimique s'appelle *gillotage* et les ouvriers qui l'exécutent sont des *gilloteurs*.

Le principe de ce procédé est le suivant :

Sur la surface plane d'une planche de zinc ou autre métal, on peut, soit directement, soit par report de gravure, de lithographie ou d'autographie, obtenir un dessin à l'encre grasse ; mais il faut que ce dessin soit formé de hachures, de traits ou de points suffisamment espacés pour que les creux qui doivent les séparer ne soient pas immédiatement remplis et bouchés par l'encre du rouleau, sans quoi l'image s'alour-

(1) Nous empruntons la majeure partie de ces renseignements à l'ouvrage très intéressant de M. Motteroz sur les gravures chimiques ; Gauthier-Villars, éditeur, 1871.

dirait et bientôt les grands noirs ne seraient plus que des placards. Lorsque le dessin est ainsi fait ou reporté sur zinc avec une encre riche en matière grasse, celle-ci forme une réserve qui permet, après la préparation du zinc par les procédés connus de la zincographie, d'encrer de nouveau au rouleau lithographique, et l'on augmente encore l'imperméabilité de cette réserve en la saupoudrant de résine. On peut alors opérer une première morsure, en immergeant la planche dans une cuvette contenant de l'eau acidulée par l'acide nitrique et balancée continuellement, de manière à renouveler le contact du liquide. On arrête ce premier bain, dès qu'il s'est produit un léger creux; sans cela, l'acide, rongeant aussi bien les parois que le fond de la gravure, minerait en dessous les traits rapprochés et les détruirait. Pour empêcher cette attaque latérale et produire une morsure profonde qui, au lieu de s'élargir, ira toujours se rétrécissant, la plaque de zinc est essuyée, encrée de nouveau avec beaucoup de soin, passée à la résine, puis légèrement chauffée. L'encre, devenue plus fluide, déborde sur les flancs de chaque trait et les protège pendant une seconde morsure plus profonde. Pour les parties délicates, deux ou trois morsures suffisent; d'ailleurs, les légers bourrelets d'encre qui débordent des deux côtés du creux se rejoignent d'autant plus vite que ces traits sont plus rapprochés, et ils arrêtent toute action ultérieure. Pour les blancs accentués, à traits écartés, on répète l'opération jusqu'à dix et douze fois; s'il y a de très larges parties blanches, on les enlève mécaniquement.

Le zinc ainsi obtenu est monté sur bois d'épaisseur et entre dans la composition du texte. On peut, comme le fait M. Dujardin, substituer au zinc le bronze, le laiton, avec lesquels on obtiendrait, paraît-il, plus de finesse et de solidité, mais moins d'économie.

Quand Gillot père fit connaître son procédé, en 1867, les impressions photographiques aux encres grasses n'étaient pas encore assez développées pour qu'il en pût faire l'application; il était donc limité soit aux reproductions de gravures déjà existantes, soit aux dessins autographiques spécialement exécutés. Mais depuis, M. Gillot fils, perfectionnant les moyens inventés par son père, utilisant toutes les ressources que peuvent lui donner les nombreuses méthodes qui produisent une image photographique à l'encre grasse, forma un établissement industriel important, dans lequel les gravures chimiques sont obtenues d'une manière rapide pour les besoins des éditeurs. D'autres maisons se sont établies, comme celles de M. Lefman, de MM. Yves et Barret, etc., qui pratiquent également bien les procédés du gillotage, et, la photographie aidant, Gillot a créé une industrie dont les éditeurs ne pourraient désormais se passer.

D'après ces explications sommaires, il devient facile de comprendre l'application du procédé.

Veut-on rééditer un texte, intercaler une gravure, une formule compliquée, un dessin de traits ou tout autre, se présentant dans les conditions pratiques d'espacement entre les blancs et les noirs, on en exécute une photographie de la dimension nécessaire, et, par des procédés de gravure, de lithographie directe ou par report, on imprime à l'encre grasse cette photo-

graphie sur la plaque de métal; puis, par les réserves et les attaques que nous avons indiquées ci-dessus, on creuse profondément le métal et l'on obtient la gravure avec un relief suffisant pour l'impression typographique.

La question principale est donc d'avoir un original dont les teintes soient produites par l'espacement des blancs et des noirs, et non par une dégradation insensible de la matière colorante.

Par des tours de main fort habiles, par l'emploi de papiers convenablement choisis, on arrive à des résultats remarquables, et M. Gillot a pu imprimer ainsi des dessins très légers et très fins; mais, quand il s'agit de l'épreuve photographique obtenue sur nature ou d'après des tableaux, il y a, jusqu'ici du moins, de grandes difficultés pour arriver à une gravure en relief directe, et il faut, ou interposer un milieu qui vient produire artificiellement un grain dont la régularité est rarement en harmonie avec les diverses parties du sujet, ou transformer l'épreuve photographique et l'utiliser pour produire une image se rapprochant de l'aspect d'une gravure.

M. Ch. Petit, dans un procédé nouveau, a adopté cette seconde méthode, et, prenant le cliché photographique à demi-teintes, il obtient, par des moyens analogues à ceux de la photoglyptie, ce qu'il appelle *la mise au trait.*

Nous savons que le cliché photographique peut donner, avec la gélatine, une épreuve à reliefs très durs et nettement accusés. Si l'on comprime ces reliefs dans une matière cireuse blanche, elle y laisse son empreinte exacte, on a un moule dont on noircit toute la surface et que l'on cale de niveau sur le plateau d'une machine à graver. Le stylet de celle-ci est réglé de manière à atteindre juste les creux les plus profonds; ce stylet, en forme de V, par son passage régulier et successif, creuse dans la matière, noircie seulement à la surface, des raies blanches d'autant plus larges que les reliefs sont plus prononcés; ces rayures peuvent être croisées et répétées en différents sens, et l'ensemble donne l'aspect d'un dessin au trait.

Par une seconde méthode plus simple, M. Petit obtient d'autres effets. On prend cette même épreuve en gélatine dure et, après en avoir noirci toute la surface, on la pose sur un papier blanc épais qui a été préalablement strié ou gaufré, puis on porte le tout sous la presse hydraulique et l'on comprime ; les saillies les plus épaisses de la gélatine refoulent ainsi plus ou moins les saillies du papier; les parties minces, au contraire, ne font qu'effleurer les sommets des stries; le refoulement du gaufrage est donc proportionnel aux reliefs plus ou moins prononcés qui forment l'image en gélatine, dont le papier devient une contre-partie, et comme le noir qui enduit toute la surface de cette gélatine se dépose seulement sur les parties touchées, le papier sort de la presse hydraulique portant une image photographique non plus formée par des demi-teintes fondues, mais par des espacements de blancs et de noirs qui la font ressembler à un dessin au crayon ou à une gravure.

Cette mise au trait une fois obtenue, on rentre dans les conditions nécessaires pour la gravure en relief, et par les opérations de photographie et de gillotage ci-dessus mentionnées on obtient le cliché typographique.



LA PHOTOGRAPHIE ET LES COULEURS

Obtiendra-t-on jamais, par les méthodes photographiques, la reproduction des objets avec leurs couleurs naturelles ?

Cette question se renouvelle journellement devant toute personne qui s'occupe notoirement de photographie.

Les expériences de M. Ed. Becquerel, répétées par Niepce de Saint-Victor, et celles de M. Poitevin, répétées par M. de Saint-Florent, nous permettent de répondre affirmativement. Mais cette réponse est fallacieuse : on obtient la reproduction des couleurs, ce qui semble le point le plus difficile, puis on échoue devant une seconde opération qui paraît accessoire, et dont la non-réussite vient annuler les premiers résultats : on reproduit les couleurs naturelles, mais on ne peut les fixer.

L'agent sensible est le sous-chlorure d'argent violet, qui, par une exposition assez longue, prend la couleur des rayons qui le frappent. Comme on ne peut arrêter sa sensibilité, il blanchit dans la lumière blanche ou disparaît sous l'action des divers fixateurs essayés jusqu'ici.

En attendant quelques découvertes inespérées, il faut se résigner ou tourner la difficulté.

C'est ce qu'ont fait MM. Ducos du Hauron, d'une part, et M. Cros, d'autre part, qui, tous deux, sans se connaître et très éloignés, ont proposé une même solution basée sur une même théorie : l'analyse de la lumière en ses trois couleurs primitives, rouge, jaune, bleu, pour produire trois clichés correspondants ; puis la synthèse en superposant les trois épreuves, rouge, jaune et bleu, que l'on peut obtenir avec ces trois clichés.

Ainsi : un verre vert, interposé entre l'objet à reproduire et la surface sensible, annule toute la gamme des rayons rouges ; l'épreuve qui en résulte est le *négatif du rouge*.

Le verre jaune-orangé, dans les mêmes conditions, annule la gamme des rayons bleus et donne le *négatif du bleu*.

Le verre violet annule toute coloration jaune et nous donne le *négatif du jaune*.

Chacune de ces couleurs est donc négativement représentée dans chacune des épreuves par une dégradation de teinte neutre, et proportionnellement à son importance dans le mélange général qui frappe nos yeux. Nous avons fait l'analyse.

Si, par des moyens qui sont maintenant au pouvoir du photographe et qui lui permettent de produire l'épreuve de telle couleur monochrome qu'il désire, on fait avec chaque négatif correspondant une épreuve bleue, une jaune, une rouge, et si on les superpose de manière que toutes ces couleurs se confondent de nouveau et se mélangent comme elles l'étaient dans la nature, ce mélange reproduira, théoriquement du moins, l'infinie variété des nuances qui frappent nos yeux, et nous aurons fait la synthèse.

Ce procédé donne-t-il des résultats? On les voit exposés par deux épreuves que nous ont données MM. Duços du Hauron, et qui nous représentent des images faites au moyen de pellicules transparentes repérées et superposées; et, par une petite gravure en trois teintes obtenue héliographiquement, par M. Dujardin, sur des clichés faits par M. Cros.

Ces résultats sont-ils industriels? Quelques épreuves obtenues par planches lithographiques et venues d'Allemagne le font espérer. Les trois négatifs servent à faire trois lithographies par les procédés connus; chaque planche encrée avec la couleur que représente le négatif est imprimée sur la même feuille avec des repérages rigoureux à la façon des chromolithographies, et l'ensemble donne une épreuve de teintes très variées.

Cette méthode détournée n'est donc ni une utopie ni une simple expérience d'atelier : elle fournit des résultats; c'est à l'industrie à décider si ces résultats sont pratiques.

Par une autre méthode, moins théorique, mais plus facile, M. L. Vidal a obtenu des photographies en couleurs, et ses procédés sont employés par la Société des publications périodiques, sous la direction de M. Dalloz.

Avec un négatif et en employant une série de caches successives découpées à la main, on prépare, sur autant de pierres lithographiques qu'il est nécessaire, les épreuves destinées à donner la série des teintes qui doivent concourir à l'impression en couleurs, et, avec ces pierres, on imprime l'image, qui est une véritable chromolithographie, pour laquelle il est peu nécessaire de s'occuper du modelé, la couleur suffit; puis, sur cette image, on applique une épreuve complète, mais très légère et de teinte neutre, faite en gélatine, soit par le procédé dit *au charbon*, soit par celui de la photoglyptie. Cette épreuve apporte sur les couleurs les plus extrêmes finesses et les modelés les plus délicats. Ainsi, pour représenter un coffret d'or ciselé, il suffit d'imprimer avec une couche d'or unie la forme du coffret, et l'épreuve en gélatine apporte les ombres et toutes les délicatesses de la ciselure.

Cette méthode permet d'obtenir avec une grande vérité le chatoiement des métaux et des pierreries. C'est un nouveau moyen d'exécution dû aux travaux de M. L. Vidal, il donne des effets particuliers et il est venu augmenter les ressources des arts graphiques.

RÉSUMÉ

Quelques mots suffiront pour résumer l'état actuel de la photographie dans ses rapports avec les arts graphiques :

Soit par la photoglyptie, soit par la gravure en creux, elle prend l'œuvre de l'artiste, la reproduit, la vulgarise, et ce que les anciens procédés de gravure, si longs et si coûteux, faisaient tardivement pour quelques rares élus avec une interprétation souvent remarquable, mais quelquefois désolante, elle peut le faire pour tous en temps utile, laissant à l'œuvre son entière originalité.

Elle copie dans les bibliothèques, dans les musées, dans les collections, ces chefs-d'œuvre que nous ont laissés les maîtres, et par des *fac-similés*, qu'il est souvent difficile de distinguer des originaux, elle permet à chacun de posséder le trésor que se disputaient les plus riches collectionneurs. Aux reproches que soulève cette vulgarisation, la réponse est facile : si la valeur de ces œuvres réside dans leur beauté et leur sentiment artistique, on ne saurait trop les répandre ; si cette valeur n'existe que par la rareté des spécimens, sans autre mérite, la photographie n'aura pas intérêt à les reproduire, ou si, le faisant, elle détruit ce mérite négatif, qu'importe ? son rôle n'est-il pas de tout ramener à la vérité ?

Par des procédés d'impression analogues à la lithographie, qui sont encore à développer dans le pays qui leur a donné naissance, lorsque des pays voisins les ont adoptés au point de leur imposer un nouveau baptême, nous avons de remarquables copies de dessins, des œuvres d'après nature, des reproductions industrielles, des cartes, des plans, et, quand l'évolution aura pu s'accomplir, nous verrons les surfaces de gélatine remplacer la pierre lithographique.

Par la typographie photographique, par le gillotage, les éditeurs sont maîtres de reprendre toutes les œuvres déjà faites, de les adapter par la chambre noire à tous formats compatibles avec le procédé, de faire exécuter dans les conditions nécessaires tous dessins pour l'impression sans le travail du graveur ; ajoutons que la transformation du cliché d'après nature en planche typographique promet de bons résultats.

De quelque côté que nous regardions, nous voyons la photographie prêter son appui aux sciences les plus diverses, aux arts et aux artistes, qui accumulent dans leurs cartons les précieux matériaux qu'elle leur fournit, aux diverses branches d'industries graphiques et autres qui utilisent ses procédés. Les méthodes nouvelles qu'elle emploie ne sont pas sans créer des déplacements, sans léser des intérêts ou des convictions ; mais aux reproches, mérités ou non, qu'on accumule contre la photographie, nous répondrons qu'elle est née d'hier, qu'elle a les siècles devant elle ; que la typographie, si simple dans son principe, progresse encore après quatre cents ans d'existence. Laissez donc grandir cet enfant dont les premiers pas ont déjà tant produit ; loin de l'entraver, aidez-le dans son œuvre de vulgarisation ; il est de son siècle, il travaille pour tous.



Castan, pinxit

Cliché Michelez

PHOTOGLYPTIE LEMERCIER & CIE

Rue de Seine, 57, Paris

CATALOGUE

DE

L'EXPOSITION

RÉTROSPECTIVE

LE CATALOGUE

DE

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE

a été rédigé

PAR

GEORGES DUPLESSIS

Conservateur Sous-Directeur adjoint au Département des Estampes de la Bibliothèque nationale

et imprimé

PAR

GEORGES CHAMEROT

Le tirage a été fait avec des encres fabriquées

PAR

CH. LORILLEUX ET Cie

Les bordures qui encadrent la description des estampes ont été empruntées aux Heures de la Vierge à l'usage de Rome, *publiées à Paris, en 1543, par Simon de Colines (exemplaire de la Bibliothèque nationale).*

Les imperfections même de ces ornements ont été respectées. Rétablir l'équilibre entre les lignes principales était chose bien facile; mais pour cela il fallait toucher à l'œuvre même, et, dans le cas présent, un fac-similé a semblé préférable à une restauration.

ESTAMPES ANCIENNES

ÉCOLE ITALIENNE

1. MASO FINIGUERRA. — *L'Adoration des Mages.* Nielle. (Duchesne, 32 [1].)
   M. E. DUTUIT.

2. PEREGRINI DA CESENA. — *Le Triomphe de Mars.* Nielle. (Duchesne, 220).
   M. E. DUTUIT.

3. PEREGRINI DA CESENA. — *Une Femme avec trois hommes et un satyre.* (Duchesne, 242).
   M. E. DUTUIT.

4. PEREGRINI DA CESENA. — *Allégorie sur l'Abondance.* Nielle. (Duchesne, 306.)
   M. E. DUTUIT.

[1] Nous avons toujours renvoyé aux ouvrages spéciaux dans lesquels les états des estampes exposées ont été décrits avec détails : *Duchesne,* Essai sur les nielles; *A. Bartsch,* le peintre graveur; *Robert Dumesnil,* le peintre graveur français; *Passavant,* le peintre graveur, etc.

5. Nielle anonyme. — *La Vierge entourée d'anges et de saints.* (Duchesne, 54.)

Épreuve provenant de la vente du comte Durazzo, et inscrite dans le Catalogue sous le numéro 2829.

M. E. Dutuit.

6. Nielle anonyme. — *Artaxerce recevant la tête de Cyrus.* (Duchesne, 262.)

M. E. Dutuit.

7. Nielle anonyme. — *Cérès.*

Pièce non décrite.

M. E. Dutuit.

8. Nielle anonyme. — *Figure de Femme debout tenant à la main une banderole sur laquelle on lit* : Soli Deo Honor.

Pièce non décrite.

M. E. Dutuit.

9. Nielle anonyme. — *Deux Hommes nus soutenant un vase.*

Pièce non décrite.

M. E. Dutuit.

10. Nielle anonyme. — *Bustes d'Hommes.* (Duchesne, 338.)

M. E. Dutuit.

11. Nielle anonyme. — *Buste de jeune Homme coiffé d'une toque.* Sur une banderole placée au-dessus de sa tête, on lit : Spes Mea.

Pièce non décrite.

M. E. Dutuit.

12. Nielle anonyme. — *Buste d'Homme vu de profil et coiffé d'un bonnet surmonté d'un dragon ailé.*

Pièce non décrite.

M. E. Dutuit.

13. Alessandro Botticelli, 1447-1515.— *Vénus.* Planche faisant partie de la suite des *sept Planètes.* (Passavant, 61.)

M. le baron E. de Rothschild.

14. Maître anonyme florentin. — *Deux Femmes assises dans un paysage.* (Bartsch, t. XIII, p. 150, n° 23. Passavant, 90.)

Estampe faisant partie de la suite connue sous le nom de *Planches de la collection Otto.*

M. le baron E. de Rothschild.

15. Maître anonyme italien. — *L'Assomption de la Vierge.* (Bartsch, tome XIII, p. 86, n° 4. Passavant, t. V, p. 42.)

M. le baron E. de Rothschild.

16. Maître anonyme vénitien. — *Deux jeunes Gens sur le bord de la mer.* (Passavant, t. V, p. 189, n° 102.)

M. le baron E. de Rothschild.

17. Maître anonyme milanais. — *La Vierge entre deux anges.* (Bartsch, t. XIII, p. 85, n° 3. Passavant, t. V, p. 7.)

M. le baron E. de Rothschild.

18. MAÎTRE ANONYME DE L'ÉCOLE ITALIENNE. — *Jeune Homme assis et lisant.*

Pièce non décrite.

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

19. MAÎTRE ANONYME DE L'ÉCOLE VÉNITIENNE. — *Sainte Marthe.*

Gravure sur bois non décrite.

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

20. ANDRÉ MANTEGNA, 1431-septembre 1506. — *La Vierge dans la grotte.* (Bartsch, 9.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

21. ANDRÉ MANTEGNA. — *Un Religieux.* (Bartsch, 21.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

22. ZOAN ANDREA. — *Fontaine.* (Bartsch, 15.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

23. ZOAN ANDREA. — *Le Triomphe de l'Ignorance,* d'après André Mantegna. (Bartsch, 16 et 17.)

M. E. DUTUIT.

24. JEAN-ANTOINE DE BRESCIA. — *Saint Sébastien.* (Passavant, 35.)

Pièce non décrite par Bartsch.

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

25. GIROLAMO MOCETTO. — *Judith.* d'après André Mantegna. (E. Galichon. 4.)

M. E. DUTUIT.

26. Nicoletto de Modène. — *Mars.* (Passavant, 88.)

Pièce non décrite par Bartsch.

M. le baron E. de Rothschild.

27. Benedetto Montagna. — *Saint Benoît instruisant ses religieux.* (Bartsch, 11.)

M. le baron E. de Rothschild.

28. Marcello Fogolino, 1470-1550. — *Une Femme et son Enfant.* (Passavant, 3.)

M. le baron E. de Rothschild.

29. Robetta. — *Jésus-Christ prenant congé de sa mère.* (Bartsch, 9.)

M. le baron E. de Rothschild.

30. Nadat (le Maître à la ratière) — *Les deux Armées.* (Bartsch, 2.)

Épreuve du premier état avant la date 1530 sur la banderole placée à côté de la ratière.

M. le baron E. de Rothschild.

31. Jules Campagnola, 1481. — *Jésus et la Samaritaine.* (Bartsch. 2.)

M. le baron E. de Rothschild.

32. Giacomo Francia, 1557. — *La Sainte et les quatre Saints.* (Bartsch, 1.)

M. le baron E. de Rothschild.

33. Marc-Antoine Raimondi, 1488-1530.—*Adam et Ève,* d'après Raphaël. (Bartsch, 1.)

M. E. Dutuit.

34. MARC-ANTOINE RAIMONDI. — *Dieu ordonnant à Noé de bâtir l'arche.* (Bartsch, 3.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

35. MARC-ANTOINE RAIMONDI. — *Le Massacre des Innocents,* d'après Raphaël. (Bartsch, 18.) Planche dite au *chicot* pour la distinguer d'une autre estampe exécutée au même moment d'après la même composition par Marc de Ravenne.

Épreuve du premier état, avant l'inscription sur le piédestal placé à la gauche du fond.

M. E. DUTUIT.

36. MARC-ANTOINE RAIMONDI. — *Lucrèce.* (Bartsch, 192.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

37. MARC-ANTOINE RAIMONDI. — *La Femme au croissant.* (Bartsch, 354.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

38. MARC-ANTOINE RAIMONDI. — *Amadée.* (Bartsch, 355.)

Épreuve du premier état, avant les travaux sur le manteau d'Amadée.

M. E. DUTUIT.

39. MARC-ANTOINE RAIMONDI. — *L'Homme et la Femme tenant un voile.* (Bartsch, 364.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

40. Marc-Antoine Raimondi. — *Le Temps.* (Bartsch, 365.)

M. le baron E. de Rothschild.

41. Marc-Antoine Raimondi. — *Le vieux Berger et le jeune Homme.* (Bartsch, 366.)

M. le baron E. de Rothschild.

42. Marc-Antoine Raimondi. — *L'Homme et la Femme aux boules.* (Bartsch, 377.)

M. E. Dutuit.

43. Marc-Antoine Raimondi. — *La Poésie.* (Bartsch, 382.)

M. Hubert.

44. Marc-Antoine Raimondi. — *Les trois Docteurs.* (Bartsch, 404.)

M. E. Dutuit.

45. Marc-Antoine Raimondi. — *Le jeune Homme couronnant un aigle.* (Bartsch, 428.)

M. le baron E. de Rothschild.

46. Marc-Antoine Raimondi. — *Raphaël.* (Bartsch, 496.)

M. E. Dutuit.

47. Marc-Antoine Raimondi. — *Portrait de Pierre Aretin.* (Bartsch, 513.)

M. le baron E. de Rothschild.

48. Augustin Carrache, 1557-1602. — *Portrait de Tiziano Vecelli.* (Bartsch, 154.)

Épreuve du premier état avant l'inscription dans la partie supérieure de la planche.

M. E. Dutuit.

ÉCOLE ALLEMANDE

49. Maître anonyme allemand. — *L'Adoration des Mages.*

Estampe en manière criblée.

M. F. Dutuit.

50. Maître anonyme allemand. — *Le Crucifiement.*

Estampe en manière criblée.

M. le baron E. de Rothschild.

51. Maître anonyme allemand. — *La Vierge et l'Enfant Jésus.* (Weigel, 51.)

Gravure en relief coloriée, accompagnée d'une légende xylographique commençant ainsi : *Ecce positus est...*

M. le baron E. de Rothschild.

52. Pièce xylographique allemande du XVe siècle. — *La Messe de saint Grégoire*. Au-dessous se lit une lettre d'indulgences. (Weigel, 106. Passavant, t. I, p. 45.)

M. le baron E. de Rothschild.

53. Maître anonyme allemand du XVe siècle. — *La Fête des Fleurs*. (Weigel, 423. Passavant. Graveurs de l'école du maître E. S. de 1466, t. II, p. 97, n° 77.)

M. le baron E. de Rothschild.

54. Maître anonyme allemand de l'école du maître E. S. de 1466. — *La Nativité*.

Pièce non décrite.

M. le baron E. de Rothschild.

55. Maître E. S. de 1466. — *Le Jugement de Salomon*. (Bartsch, 7.)

M. le baron E. de Rothschild.

56. Maître E. S. de 1466. — *Les trois Rois adorant l'Enfant Jésus*. (Bartsch, 14.)

M. E. Dutuit.

57. Maître E. S. de 1466. — *La Vierge d'Einsiedeln*. (Bartsch, 36.)

M. le baron E. de Rothschild.

58. Maître E. S. de 1466. — *Le Roi d'Écusson*. — *La Reine d'Écusson*. — *Le Roi de Heaume*. — *La Reine de Heaume*. (Passavant, 203, 204, 206, 207.)

M. le baron E. de Rothschild.

59. MARTIN SCHONGAUER, 1420-2 février 1488 — *La Nativité.* (Bartsch, 5.)
MM. DANLOS ET DELISLE.

60. MARTIN SCHONGAUER. — *Jésus-Christ à la Croix.* (Bartsch, 24.)
M. E. DUTUIT.

61. MARTIN SCHONGAUER. — *Jésus-Christ à la Croix.* (Bartsch, 25.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

62. MARTIN SCHONGAUER. — *Dieu couronnant la Sainte Vierge.* (Bartsch, 72.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

63. MARTIN SCHONGAUER. — *La Crosse.* (Bartsch, 106.)
M. E. DUTUIT.

64. MAÎTRE AU MONOGRAMME B. M. — *Le Jugement de Salomon.* (Bartsch, t. VI, p. 392, nº 1.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

65. BARTHELEMY SCHÖN. — *Les Deux Amants.* (Bartsch, 21.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

66. VEIT STOSS. — *La Résurrection de Lazare.* (Bartsch, 1.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

67. ALBERT GLOCKENTON, né vers 1450. — *L'Adoration des Mages.* (Bartsch, 1.)
M. E. DUTUIT.

68. ZWOTT, dit le *Maître à la navette.* — *Jésus-Christ sur la croix entre les deux larrons.* (Bartsch, 6.)
M. E. DUTUIT.

69. FRANZ VAN BOCHOLT, né vers 1434. — *Le Jugement de Salomon.* (Bartsch, 2.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

70. FRANZ VAN BOCHOLT. — *Saint Michel.* (Bartsch, 30.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

71. ISRAEL VAN MECKEN, av. 1480. — 15 mars 1503. — *La Danse d'Hérodiade.* (Bartsch, 9.)
M. E. DUTUIT.

72. ISRAEL VAN MECKEN. — *Homme et Femme en habits de voyage.* (Bartsch, 171.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

73. ISRAEL VAN MECKEN. — *Le Fauconnier.* (Bartsch, 177.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

74. ISRAEL VAN MECKEN. — *Le Concert de musique.* (Bartsch, 178.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

75. ISRAEL VAN MECKEN. — *Homme et Femme assis sur un lit.* (Bartsch, 179.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

76. ISRAEL VAN MECKEN. — *La Fileuse.* (Bartsch, 183.)
M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

77. ISRAEL VAN MECKEN. — *Homme et Femme faisant de la musique.* (Bartsch, 208.)

Premier et deuxième état de cette planche. Dans le premier, les ornements se détachent sur un fond blanc; dans le second, le fond est recouvert de tailles croisées.

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

78. ISRAEL VAN MECKEN. — *Une Partie de Jeu.* (Passavant, 251.)

Bartsch ne comprend pas cet ouvrage dans le Catalogue des estampes d'Israël van Mecken; il l'a décrit dans l'Appendice sous le n° 114.

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

79. MAIR, de Landshut. — *Le Balcon.* (Bartsch, 12.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

80. MARTIN ZAGEL OU ZASINGER. — *L'Embrassement.* (Bartsch, 15.)

M. E. DUTUIT.

81. JACQUES DE BARBARJ, dit *le Maître au caducée*, 1450-1515. — *Saint Sébastien.* (Galichon, 9.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

82. MAÎTRE DE LA SIBYLLE. — *La Sibylle et Auguste.* (Passavant, t. II, p. 68, n° 1. Bartsch, t. X, p. 37, n° 70.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

83. ALBERT DÜRER, 1470-1528. — *Adam et Ève.* (Bartsch, 1.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

84. Albert Dürer. — *La Vierge aux cheveux longs liés avec une bandelette.* (Bartsch, 30.)

M.M. Danlos et Delisle.

85. Albert Dürer. — *La Vierge allaitant l'Enfant Jésus.* (Bartsch, 34.)

MM. Danlos et Delisle.

86. Albert Dürer. — *La Vierge au singe.* (Bartsch, 42.)

MM. Danlos et Delisle.

87. Albert Dürer. — *Saint Eustache.* (Bartsch, 57.)

M. le baron E. de Rothschild.

88. Albert Dürer. — *Le Chevalier de la mort.* (Bartsch, 98.)

MM. Danlos et Delisle.

89. Hans Baldung Grün, 1475-10 août 1552. — *Les Sorcières.* (Bartsch, 55.)

M. le baron E. de Rothschild.

90. Hans Sebald Beham, 1500-1550. — *Le Soleil.* Planche sur bois faisant partie de la suite des *Planètes.* (Passavant, 181.)

M. le baron E. de Rothschild.

91 Jean Wechtlin, dit *Pilgrim.* — *Tête de mort.* (Bartsch, 6.)

M. le baron E. de Rothschild.

ÉCOLES FLAMANDE
ET
HOLLANDAISE

92. Le Maître des sujets tirés de Boccace. — *Deux Hommes égorgés dans la cour d'une forteresse.*

M. E. Dutuit.

93. Le Maître des sujets tirés de Boccace. — *La Mort de Régulus.*

M. le baron E. de Rothschild.

94. Alart du Hameel. — *Dessin d'un reliquaire.* (Bartsch, 5.)

M. le baron E. de Rothschild.

95. Monogrammiste W. ◊. — *Saint-Pierre.* (Bartsch, t. VI, p. 57, nº 1.)

M. le baron E. de Rothschild.

96. Lucas de Leyde, 1493-1533. — *David jouant de la harpe devant Saül.* (Bartsch, 27.)

MM. Danlos et Delisle.

97. Lucas de Leyde. — *Le Retour de l'Enfant prodigue.* (Bartsch, 78.)

MM. Danlos et Delisle.

98. Lucas de Leyde. — *La Conversion de saint Paul.* (Bartsch, 107).

M. le baron E. de Rothschild.

99. Lucas de Leyde.— *Le poète Virgile suspendu dans un panier.* (Bartsch, 136.)

M. le baron E. de Rothschild.

100. Lucas de Leyde. — *L'Espiègle.* (Bartsch, 159.)

M. le baron E. de Rothschild.

101. Hercule Seghers. — *Tobie et l'Ange.*

Premier état de la planche sur laquelle Rembrandt grava dans la suite « La Fuite en Égypte. »

M. le baron E. de Rothschild.

102. Rembrandt, 15 juillet 1606-8 octobre 1669. — *Portrait de Rembrandt appuyé.* (Bartsch, 21; Claussin, 21; Wilson, 21; Ch. Blanc, 234; Middleton, 137; Dutuit, 21.)

Épreuve du premier état, avant que le bord du chapeau ait été repris.

M. E. Dutuit.

103. Rembrandt.—*Le bon Samaritain.* (Bartsch,

90; Claussin, 94; Wilson, 95; Ch. Blanc, 41; Middleton, 185.)

Épreuve du premier état. La queue du cheval est blanche ainsi que la partie du mur qui se voit au fond au-dessus d'une voûte.

M. E. Dutuit.

104. Rembrandt. — *Jésus-Christ guérissant les malades.* Estampe désignée sous le nom de : *Pièce aux cent florins.* (Bartsch, 74, Claussin, 78; Wilson, 78; Ch. Blanc, 49; Middleton, 224.)

Épreuve du premier état, avant les contre-tailles sur le dos de l'âne, avant que la partie inférieure du visage de la femme coiffée d'un turban et agenouillée au premier plan, ait été diminuée.

M. E. Dutuit.

105. Rembrandt. — *Le Tombeau allégorique.* (Bartsch, 110; Claussin, 112; Wilson, 114; Ch. Blanc, 80; Middleton, 296.)

M. le baron E. de Rothschild.

106. Rembrandt. — *La Coquille.* (Bartsch, 159; Claussin, 156; Wilson, 156, Ch. Blanc, 353; Middleton, 290).

Épreuve du premier état dans laquelle le fond est encore blanc.

M. le baron E. de Rothschild.

107. Rembrandt. — *Portrait de Corneille Ansloo.* (Bartsch, 271; Claussin, 268; Wilson, 273; Ch. Blanc, 176; Middleton, 146.)

Épreuve du premier état.

M. le baron E. de Rothschild.

108. Rembrandt. — *Portrait de Jean Lutma.* (Bartsch, 276; Claussin, 273; Wilson, 278; Ch. Blanc, 182; Middleton, 171.)

Épreuve du premier état.

MM. Danlos et Delisle.

109. Rembrandt. — *Portrait du docteur Petrus van Tol.* Pièce connue sous la désignation de *Portrait de l'avocat Tolling.* (Bartsch, 284; Claussin, 281; Wilson, 286; Ch. Blanc, 188; Middleton, 170.)

M. le baron E. de Rothschild.

110. Rembrandt. — *Portrait du bourgmestre Six.* (Bartsch, 285; Claussin, 282; Wilson, 287; Ch. Blanc, 184; Middleton, 159.)

Épreuve du second état dans laquelle les chiffres 6 et 4 de la date 1647 apparaissent à l'envers.

M. Louis Galichon.

111. Rembrandt. — *Le Paysage aux trois arbres.* (Bartsch, 212; Claussin, 209; Wilson, 209; Ch. Blanc, 315; Middleton, 309.)

MM. Danlos et Delisle.

112. Rembrandt. — *La Chaumière et la Grange à foin.* (Bartsch, 225; Claussin, 222; Wilson, 222; Ch. Blanc, 327; Middleton, 306.)

M. le baron E. de Rothschild.

113. REMBRANDT. — *La Campagne du peseur d'or.* (Bartsch, 234; Claussin, 231; Wilson, 231; Ch. Blanc, 334; Middleton, 326.)

M. E. DUTUIT.

114. REMBRANDT. — *Griffonnements avec un taillis et une Étude de cheval.* (Bartsch, 364; Claussin, 354; Wilson, 358; Ch. Blanc, 348; Middleton, 166.)

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

115. ADRIEN VAN OSTADE, 1610-1685. — *Le Peintre.* (Faucheux, 32.)

Épreuve à l'eau-forte pure.

M. E. DUTUIT.

116. ADRIEN VAN OSTADE. — *Le Violon et le petit Vielleur.* (Faucheux, 45.)

Épreuve du premier état, à l'eau-forte pure.

M. E. DUTUIT.

117. ADRIEN VAN OSTADE. — *La Danse au cabaret.* (Faucheux, 49.)

M. E. DUTUIT.

118. JACQUES RUYSDAEL, mars 1682. — *Les Voyageurs.* (Bartsch, 4.)

Épreuve du premier état, à l'eau forte pure.

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

119. Paul Potter, 1625-17 janvier 1654. — *Le Vacher*. (Bartsch, 14.)

Épreuve du premier état avant le nom de l'artiste et avant de nombreux travaux.

M. E. Dutuit.

120. Nicolas Berghem, 1624-18 février 1683. — *Les trois Vaches au repos*. (Bartsch, 3.)

Épreuve de l'eau-forte pure, avant beaucoup de travaux, notamment sur le tronc d'arbre qui est presque blanc.

M. E. Dutuit.

121. Nicolas Berghem. — *Le Joueur de cornemuse*. Pièce désignée sous le nom du *Diamant*. (Bartsch, 6.)

Épreuve de l'eau-forte pure, avant beaucoup de travaux, notamment sur le terrain.

M. E. Dutuit.

122. Henri Goltzius, 1558-1617. — *Jeune Garçon jouant avec un chien*. (Bartsch. 190.)

M. E. Dutuit.

123. Corneille Visscher, 1610-1670. — *Le Vendeur de mort aux rats*. (W. Smith, 43.)

Épreuve d'un premier état non décrit, avant les mots *inv.* et *sculp.*, avant les armes d'Amsterdam sur le papier du haut et avant beaucoup de travaux, notamment sur la boite du marchand.

M. le baron E. de Rothschild.

124. Corneille Visscher. — *Portrait d'André Deonyszoon Winius*, connu sous le nom de *l'Homme aux pistolets*. (W. Smith, 126.)

Épreuve d'un état non décrit avant la lettre, avec le chiffre 2,500, mais avant le chiffre 1,000 sur le tonneau, derrière le fauteuil.

M. le baron E. de Rothschild.

125. Corneille Visscher, 1610-1670. — *Portrait de Gelius de Bouma*. (W. Smith, 89.)

Épreuve du premier état dans laquelle le livre placé sur la table à côté du personnage n'est pas encore couvert d'écriture.

M. E. Dutuit.

126. Antoine van Dyck, 22 mars 1599-9 décembre 1641. — *Portrait d'Antoine van Dyck.*

Épreuve du premier état, à l'eau-forte pure.

M. le baron E. de Rothschild.

127. Louis de Siegen, 1609-1680. — *Portrait d'Amélie-Élisabeth, landgrave de Hesse.*

M. E. Dutuit.

128. Paul Pontius, né vers 1596. — *Portrait de Pierre-Paul Rubens.*

Épreuve du premier état, avant la lettre et avant la bordure.

M. E. Dutuit.

129. Lucas Vorsterman, né en 1580. — *La Descente de croix*, d'après Pierre-Paul Rubens.

Épreuve du premier état.

M. E. Dutuit.

130. Lucas Vorsterman. — *Le Christ mort*, d'après Antoine van Dyck.

Épreuve du second état, avant la troisième ligne dans l'inscription qui se lit au bas de la planche.

M. E. Dutuit.

131. Scelte a Bolswert, né en 1586. — *Le Christ au roseau*, d'après A. van Dyck.

Premier état avant les contretailles sur la jambe du soldat qui est à droite.

MM. Danlos et Delisle.

132. Corneille van Dalen. — *Portrait de Giorgion.*

Épreuve avant la lettre.

MM. Danlos et Delisle.

ÉCOLE FRANÇAISE

133. Jean Duvet, 1485-après 1561. — *Henri II, roi de France.* (Robert-Dumesnil, 63.)

M. le baron E. de Rothschild.

134. Jean Cousin, 1501-1589. — *Le Sauveur descendu de la croix.* (Robert-Dumesnil, 2.)

M. le baron E. de Rothschild.

135. Jean de Gourmont. — *Le Massacre des Innocents.* (Bartsch, 2; Robert-Dumesnil, 3.)

M. le baron E. de Rothschild.

136. Maître au monogramme c. — *L'Histoire des trois Frères.* (Robert-Dumesnil, 23.)

M. le baron E. de Rothschild.

137. Jacques Androuet-Ducerceau, 1515-après 1584. — *Façade d'un monument.*

M. le baron E. de Rothschild.

138. CLAUDE GELLÉE, dit *le Lorrain*, 1600-21 novembre 1682. — *Le Bouvier*. (Robert-Dumesnil, 8.)

Épreuve du second état, avant le numéro dans la marge.

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

139. CLAUDE GELLÉE, dit *le Lorrain*. — *Le Soleil levant*. (Robert-Dumesnil, 15.)

Premier état avant de nombreux travaux, notamment dans l'arc de triomphe placé à gauche et dans les arbres qui se trouvent du même côté, avant le nom de l'artiste et avant le n° 11 dans la marge.

M. le baron E. DE ROTHSCHILD.

140. JACQUES CALLOT, 1592-23 mars 1635. — *La Tentation de saint Antoine*. (Meaume, 139).

Épreuve du premier état. L'écusson armorié contient dix rosettes et dans l'inscription qui est au-dessous de l'estampe on lit *vot* au lieu de *tot*. *caecis* au lieu de *cæcis*.

M. E. DUTUIT.

141. JACQUES CALLOT. — *Portrait de Claude Deruet*. (Meaume, 505.)

Épreuve d'un premier état non décrit, avant le trait vertical qui, dans la marge inférieure, sépare en deux colonnes les vers, et avant beaucoup de travaux.

M. E. DUTUIT.

142. Gérard Audran, 2 août 1640-26 juillet 1703. — *Le Triomphe de la vérité*, d'après Nicolas Poussin. (Robert-Dumesnil, 46.)

Épreuve avant la lettre.

M. E. Dutuit.

143. Jean Pesne. — *Portrait de Nicolas Poussin.* (Robert-Dumesnil, 5.)

Épreuve du second état, avant la lettre.

M. E. Dutuit.

144. Gérard Edelinck, 1640-2 avril 1707. — *Sainte Famille*, d'après Raphaël. (Robert-Dumesnil, 4.)

Épreuve avant les armes.

MM. Danlos et Delisle.

145. Gérard Edelinck. — *Combat des quatre Cavaliers*, d'après un dessin de P.-P. Rubens reproduisant une composition de Léonard de Vinci. (Robert-Dumesnil, 44.)

Épreuve du premier état, avant toutes lettres.

M. E. Dutuit.

146. Gérard Édelinck. — *Portrait de Martin Desjardins*, d'après Hyacinthe Rigaud. (Robert-Dumesnil, 182.)

Épreuve du premier état, avant toutes lettres.

M. E. Dutuit.

147. Robert Nanteuil, 1623-9 décembre 1678. — *Portrait de Pomponne de Bellièvre.* (Robert Dumesnil, 37.)

Premier état, avant le crochet à la suite du nom de Nanteuil.

M. E. Dutuit.

148. Robert Nanteuil. — *Portrait de Henri de la Tour d'Auvergne, vicomte de Turenne.* (Robert-Dumesnil, 232.)

Épreuve du premier état, avant la lettre.

M. E. Dutuit.

149. Jean Morin, mort vers 1666. — *Portrait d'Antoine Vitré*, d'après Philippe de Champagne. (Robert-Dumesnil, 88.)

Épreuve du premier état, avant toutes lettres.

M. E. Dutuit.

150. Antoine Masson, 1636-1700. — *Jésus et les disciples d'Emmaüs*, d'après Titien. (Robert-Dumesnil, 5.)

Épreuve du premier état, avant toutes lettres.

M. E. Dutuit.

151. Antoine Masson. — *Portrait de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt*, d'après Nicolas Mignard. (Robert-Dumesnil, 34.)

Épreuve du premier état avec l'adresse de Masson remplacée postérieurement par celle de Poilly et avant beaucoup de travaux dans la cuirasse et sur le pommeau de l'épée.

M. E. Dutuit.

152. Jean-Baptiste Nolin, 1657-1725. — *Portrait de Jean-Baptiste Poquelin de Molière.*

Épreuve du premier état, avant la lettre, dans laquelle la main qui tient une plume apparaît dans la bordure.

M. E. Dutuit.

153. Benoit Audran, 23 novembre 1661-2 octobre 1721. — *Le Passe-Temps*, d'après Antoine Watteau.

Épreuve avant la lettre.

MM. Danlos et Delisle.

154. Pierre-Imbert Drevet, 22 juin 1697-27 avril 1739. — *Portrait de Jacques Benigne Bossuet*, d'après Hyacinthe Rigaud. (Didot, 12.)

Épreuve du second état dans lequel la partie supérieure du fauteuil est encore à peu près blanche. Dans l'inscription qui est au bas de la planche, on lit : *constorianus* au lieu de *consistorianus* et *trecenses* au lieu de *trecensis*.

M. E. Dutuit.

155. Pierre-Imbert Drevet. — *Portrait de Samuel Bernard*, d'après Hyacinthe Rigaud. (Didot, 11.)

Épreuve du premier état, avant les travaux à la pointe sèche sur les lumières de la main gauche.

M. E. Dutuit.

156. Jean-Michel Moreau *le Jeune*, 1741-30 novembre 1814. — *Le Sacre de Louis XVI, dans la cathédrale de Reims.* (E. Bocher, 254.)

Épreuve avant la lettre.

MM. Danlos et Delisle.

157. Jean-Baptiste Patas, 1744. — *Les Petits Parrains*, d'après Moreau *le Jeune*.

Épreuve avant la lettre. Cette planche est empruntée au *Monument physique et moral du* XVIIIe *siècle*.

MM. Danlos et Delisle.

158. Antoine-Jean Duclos, 1742. — *Le Bal paré et le Concert*, d'après Augustin de Saint-Aubin. (E. Bocher, 402, 403.)

Épreuves avant toutes lettres et avant la bordure.

MM. Danlos et Delisle.

159. Robert Delaunay, 1754-1814. — *Le Carquois épuisé*, d'après P.-A. Baudouin. (E. Bocher, 11.)

Épreuve avant la lettre et avec le cartouche blanc.

MM. Danlos et Delisle.

ÉCOLE ANGLAISE

160. GUILLAUME FAITHORNE *le Vieux*, 1620-1691. — *Portrait de Thomas Fairfax*, d'après Robert Walker.

M. E. DUTUIT.

161. ROBERT STRANGE, 1723-1795. — *Portrait de Charles Ier, roi d'Angleterre, accompagné du marquis d'Hamilton et d'un page*, d'après Antoine van Dyck.

Épreuve du premier état, avant toutes lettres.

M. E. DUTUIT.

162. GUILLAUME WOOLLETT, 15 août 1735-23 mai 1785. — *Chien d'arrêt*, d'après Georges Stubbs.

Épreuve avant la lettre.

MM. DANLOS et DELISLE.

163. Richard Earlom, 1743-9 octobre 1822. — *Vase de Fleurs*, d'après J. van Huysum.

Épreuve avant la lettre.

M. E. Dutuit.

ÉCOLE ESPAGNOLE

164. Joseph Ribera, 12 janvier 1588-1656. — *Portrait de don Juan d'Autriche à cheval.* (Bartsch, 14.)

M. E. Dutuit.

164 *bis.* Goya, 30 mars 1746-15 avril 1828. — *Las Meninas.* (Lefort, 236.)

Épreuve avant toutes lettres.

M. E. Dutuit.

LITHOGRAPHIES

COLLECTION DE M. R. ENGELMANN

165. G. ENGELMANN. — 6 pièces. Lithographies à la plume et au pinceau, 1816.

166. G. ENGELMANN. — Feuille d'ornement. Lithographie à deux tons, 1816.

167. SENEFELDER. — Frontispice de la *Papyrographie*, 1820.

168. HORACE VERNET. — *Le Lancier en vedette.*

Première lithographie de Horace Vernet.

G. ENGELMANN, 1816.

169. HORACE VERNET. — *Hussard à la porte d'un cabaret.*

Épreuve avant le cadre.

Comte de LASTEYRIE.

170. Carle Vernet. — *Cheval de Cosaque régulier.*
Modèle d'enluminure.
G. Engelmann.

171. G. Engelmann. — Essai de lithographie fait devant le comte de Forbin, 1818.

172. Béranger de Sèvres. — *Tête.* Essai de lithographie au tampon.

173. G. Engelmann. — Premier essai de lavis lithographique.

174. Bosio. — *La Promenade.*
G. Engelmann.

175. Gros. — *Arabe du désert.*
Comte de Lasteyrie, 1817.

176. Guérin. — *Le Repos du monde.*
G. Engelmann, 1818.

177. Isabey. — *Portrait de Mme ***.*
G. Engelmann, 1818.

178. *Portrait de G. Engelmann.*

179. Redouté. — *Rose à cent feuilles et Pensée.*
Épreuve avant la lettre.

180. Charlet. — *Hussard.*
Épreuve avant la lettre.

181. Prudhon. — *Une Famille malheureuse.*
G. Engelmann, 1822.

182. Mme Haudebourt Lescot. — *Le Compte avec l'Hôte.*

G. Engelmann, 1822.

183. E. Delacroix. — *Médailles.*

Épreuve avant toutes lettres, 1825.

184. E. Delacroix. — *Ivanhoé.*

Épreuve avant toutes lettres, 1825.

185. Ingres. — Cul de lampe pour l'*Introduction* au *Voyage en Franche-Comté* du baron Taylor, représentant les quatre magistrats qui gouvernaient Besançon à l'époque où cette cité était ville libre

Épreuve avant la lettre.

G. Engelmann, 1825.

186. Bonington. — *Vue de l'Église et de l'Abbaye de Tournus* (*Voyage dans l'ancienne France*, par le baron Taylor).

G. Engelmann, 1825.

187. Bonington. — *Pierre de Vaivre* (*Voyage dans l'ancienne France*, par le baron Taylor).

G. Engelmann, 1827.

188. E. Lami. — *La Barrière.*

Épreuve avant la lettre.

G. Engelmann.

189. Ary Scheffer. — *Allons !*

Épreuve avant la lettre.

G. Engelmann.

190. Géricault. — *Étude de Cheval mort.*
Épreuve avant la lettre.
G. Engelmann.

191. Decamps. — *Croquis* par divers artistes.
Épreuve avant la lettre.

192. Granville. — *Le Pompon.*
Épreuve avant la lettre.

193. *Essai de Zincographie*, 1836.

194. T. Gudin. — *Marine.*
Épreuve avant la lettre.

195. De Lemud. — *Enfance de Callot.*
Lemercier et Bénard, 1839.

196. Baron Athalin. — *La grande Maison aux Andelys* (*Voyage dans l'ancienne France*, par le baron Taylor).
G. Engelmann, 1840.

197. Daguerre. — *Paysage.*
Épreuve avant la lettre.

198. *Têtes de Chevaux*. Essai de lavis lithographique.
Lemercier.

199. Dauzats. — *Porte de l'Alhambra.* Lavis lithographique.
Lemercier.

200. A. DEVERIA. — *Portrait d'Alexandre Dumas.*

201. TUDOT. — *Paysage.* Essai de lithographie. Manière noire.

202. H. BELLANGÉ. — *La Garde meurt et ne se rend pas.*
THIERRY frères, 1849.

203. GAVARNI. — *Projets de bonheur.*
LEMERCIER.

204. GAVARNI. — *Portrait de Sauvage.*
LEMERCIER.

205. GAVARNI. — *Le Lansquenet.*
LEMERCIER.

206. COLETTE et SANSON. — Épreuve lithographique du Frontispice de la *Tissierographie.*

207. A.SIROUY. — *Animaux*, d'après Decamps. Collection Moreau.
BERTAUTS.

208. E. LEROUX. — *Enfant*, d'après Decamps. Collection Moreau.
BERTAUTS.

DÉBUTS DE LA CHROMOLITHOGRAPHIE

209. G. Engelmann. — *Portrait*, d'après Greuze.
Engelmann père et fils, 1837.

210. Blanke. — *Circulaire de l'association de Engelmann et Graf.*
1842.

211. Giniès. — *Le Guerrier Aristionos.*
Bas-relief de la plaine de Marathon.
Engelmann et Graf.

212. Giniès. — *Marguerite d'Autriche.* Vitraux de Notre-Dame-de-Brou.
Engelmann et Graf.

213. Giniès. — *Tombeau de la famille de Cossé.*
Engelmann et Graf.

214. Giniès. — *Vitraux de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés.*
Engelmann et Graf.

---

215. Raffet. — *Le Bataillon sacré à Waterloo.*
M. Auguste Raffet.

216. Géricault. — *Deux Chevaux se battant dans une écurie.*

M. Valton.

217. Adolphe Mouilleron. — *Le Coin de Jardin.*

Épreuve d'essai aux feuilles blanches sur le devant.

M. Franken.

ALPHABETS

LETTRES ORNÉES, FLEURONS ET CULS-DE-LAMPE

COLLECTION DE M. GLUCQ

---

218. École allemande. — *Alphabet rouge des premiers Xylographes, dit* : « Au chien courant; » caractères identiques à ceux de la Bible de 36 lignes, 1470-1480.

219. *Lettres à fond noir.* Melchior Sessa et Pierre de Ravanis. Venise, 1520.

220. *Lettres à personnages.* Simon Vincent, lib., Lyon, 1522; Jean Henry, imp.

221. *Deux Alphabets gothiques courants.* Thielmann Kerver, 1522.

222. *Lettrines à figures*, caractères de Claude Nourzy dit *le Prince.* Lyon, 1526.

223. *Alphabet papal.* Sur chaque lettre est gravé le portrait d'un pape.

224. *Lettres à scènes bibliques*, Christ. Froschover. Bâle, 1554.

225. *Alphabet* de la *Danse des Morts.* Hans Holbein.

226. Albert Dürer. — *Groupes d'Enfants.* Cratandre, Bâle, 1531. J. de Tournes, Lyon, 1576.

227. Jean Schoiffer. — *Lettres monumentales à fond criblé.* Mayence, 1518. *Tite-Live :* édition parue sous le patronage de l'empereur Maximilien.

228. *Grandes Lettres* pour Préfaces d'in-folio. Jodocus Badius Ascensius. Paris, 1510-1530.

229. *Alphabet royal*, gravé par Geoffroy Tory, Robert Estienne. Paris, *Bible* de 1537.

230. *Lettres monumentales* pour préfaces d'ouvrages. Jean de Tournes. Lyon, 1559.

231. Une planche de *Lettres nobles à sujets.* Jean Cousin. 1556-1560-1568.

232. *Alphabet aux Dauphins* : lettres opaques. Michel Vascosan. Paris, 1544.

233. *Majuscules :* la lettre H est datée. Plantin. Anvers, 1568.

234. *Grandes Lettres de chapitres.* François Estienne. Paris, 1582. Guill. de Laymarie, 1594.

235. *Deux Alphabets* du *Champ-Fleury.* Geoffroy Tory, graveur et imprimeur.

236. *Deux Alphabets fond criblé*, lettres courantes. Jean de Tournes. Lyon, 1576.

237. *Planche d'enlacements.* Allemagne, 1520.

238. *Frises à fond noir, arabesques.* Froben, de Junte, etc.

239. *Frises* d'Holbein, Geoffroy Tory, etc.

240. *Frises au trait*, de Jean de Tournes, etc.

FIN DU CATALOGUE

XVIIIe SIÈCLE.

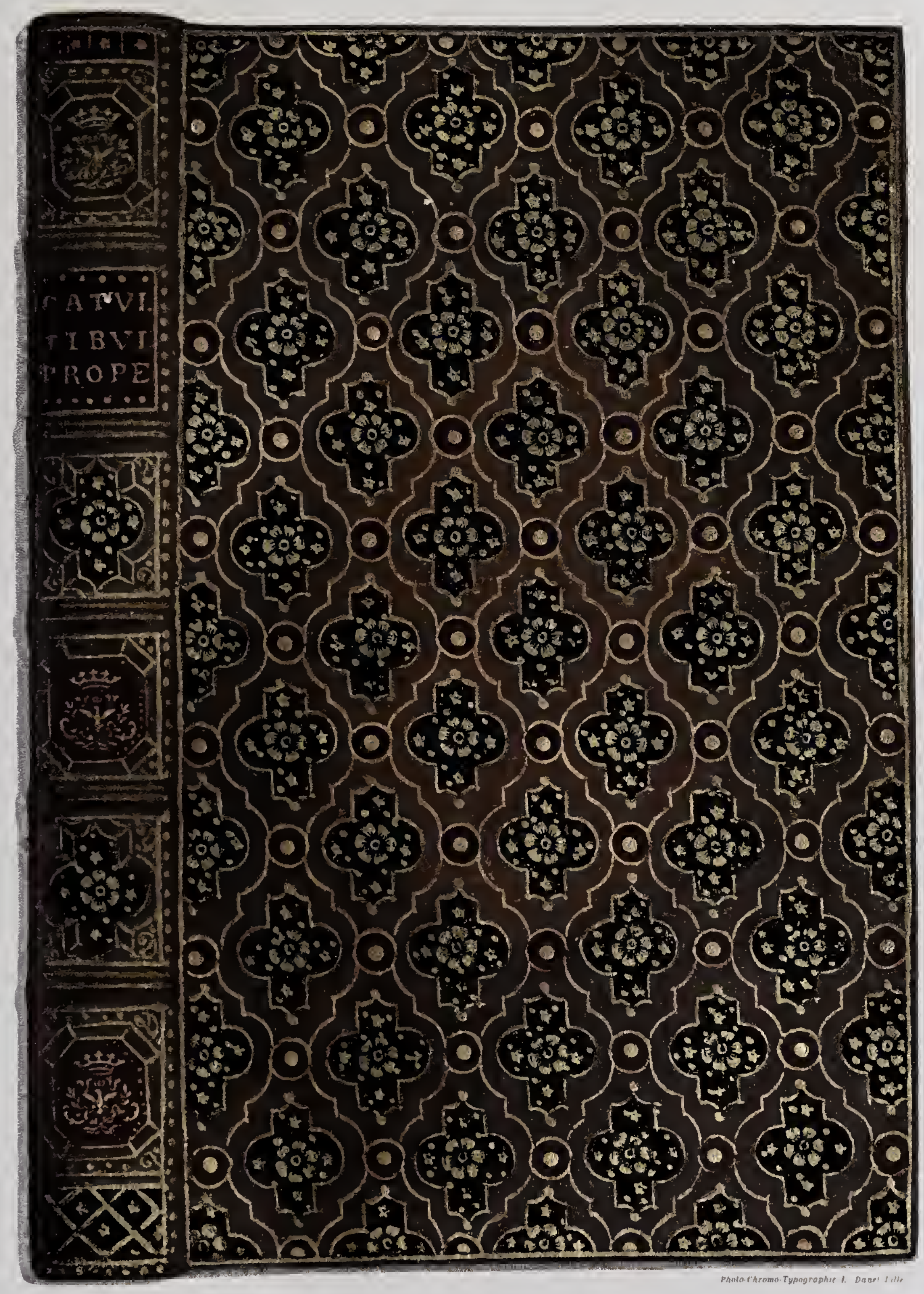


Photo-Chromo-Typographie L. Danel Lille

CATULLUS, TIBULLUS, PROPERTIUS.

VENETIIS, IN ÆDIBUS ALDI 1502.

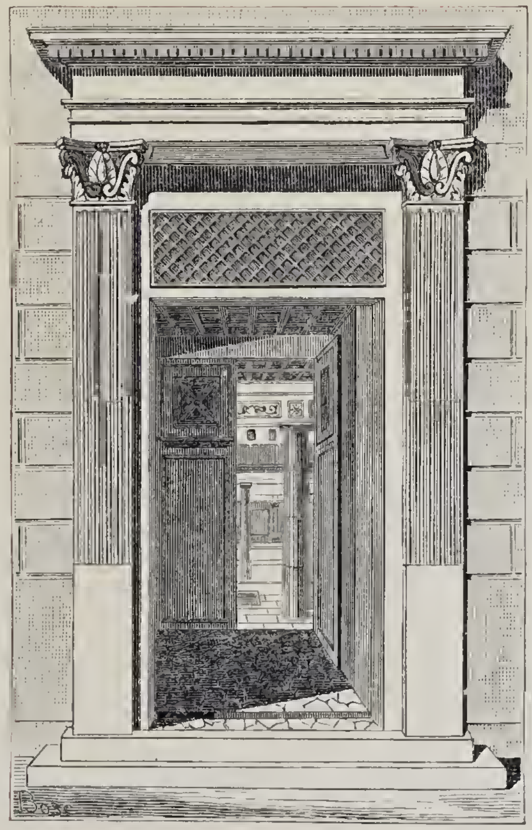
Reliure en Mosaïque aux armes du Comte d'Hoym,
Signé de Padeloup le jeune, place Sorbonne à Paris.

LIBRAIRIE MORGAND ET FATOUT.

DICTIONNAIRE
RAISONNÉ
D'ARCHITECTURE
ET DES
SCIENCES ET ARTS QUI S'Y RATTACHENT

PAR ERNEST BOSC

ARCHITECTE



4 volumes in-8° jesus a 2 colonnes, de 550 a 600 pages.

4,000 BOIS ENVIRON DANS LE TEXTE

60 GRAVURES A PART ET 40 CHROMOLITHOGRAPHIES.

Prix du volume : 30 fr. — Prix de l'ouvrage entier : 120 fr.

L'OUVRAGE EST DIVISE EN VINGT LIVRAISONS.

J. DECAISNE & CH. NAUDIN.

MANUEL

DE

L'AMATEUR DES JARDINS

TRAITÉ GÉNÉRAL D'HORTICULTURE

OUVRAGE ORNÉ DE NOMBREUSES FIGURES DESSINÉES PAR A. RIOCREUX

GRAVÉES PAR F. LEBLANC.



Diélytra de Chine

QUATRE VOLUMES PETIT IN-8°

Prix : Broché, 30 fr. — Relié, 38 fr.

DEUXIÈME ÉDITION.



LA CÉRAMIQUE JAPONAISE.

IMPRIMERIE CHROMOLITHOG. FIRMIN DIDOT & Cie

LA

CÉRAMIQUE JAPONAISE

PAR

G.-A. AUSDLEY ET J.-L. BOWES

DE LIVERPOOL.

ÉDITION FRANÇAISE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE M. A. RACINET

TRADUCTION DE M. P. LOUISY.

QUARANTE PLANCHES EN COULEURS, OR ET ARGENT

VINGT-TROIS PLANCHES EN AUTOTYPIE & PHOTOLITHOGRAPHIE

TEXTE FRANÇAIS AVEC DE NOMBREUSES GRAVURES SUR BOIS.



OUVRAGE PUBLIÉ EN SEPT LIVRAISONS

PRIX DE L'OUVRAGE ENTIER : 500 FR

Les planches lithochromiques des deux éditions française et anglaise ont eté executées, d'après les objets eux-mêmes, dans les ateliers de MM. Firmin-Didot, sous la direction de M. Racinet, et imprimées aux presses mécaniques dans leur établissement.

LE COSTUME

HISTORIQUE

CINQ CENTS PLANCHES

Trois cents en Couleurs, Or et Argent ;
Deux cents en Camaïeu.

RECUEIL PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION

DE M. A. RACINET

AVEC DES NOTICES EXPLICATIVES ET UNE ETUDE HISTORIQUE



5 volumes de planches, divisés en 20 livraisons, et un volume de texte.

TIRAGE AUX PRESSES MECANIQUES DE L'IMPRIMERIE CHROMOLITHOGRAPHIQUE FIRMIN-DIDOT

Édition de luxe à grandes marges, sur teinte chine. — Prix de la livraison : 25 fr.
Édition ordinaire — Prix de la livraison : 12 fr.

EN COURS DE PUBLICATION : I à XI.

Chromo Typographie L. Danel Lille



DOUBLURE DE LA RELIURE CI-CONTRE.

RELIURE & DORURE
INDUSTRIELLES

MICHEL ENGEL

91, RUE DU CHERCHE-MIDI, 91

PARIS

MAISON FONDÉE EN 1838

Typ. C...

Typ. Crété

Typ. Crété.

ALFRED MAME ET FILS, A TOURS

SPÉCIMEN

DE

GRAVURE A L'EAU-FORTE

(Chefs-d'œuvre de la Langue française)



ALFRED MAME ET FILS, A TOURS

SPÉCIMEN

DE

GRAVURE AU BURIN



REGNUM DEI INTRA VOS EST
Luc XVII 21
UNUM EST NECESSARIUM
Luc X 42

L. [illegible] del. — [illegible] Bertrand [illegible] — A^d Brunet sc.

A^D MAME ET FILS ED. TOURS

ALFRED MAME ET FILS, A TOURS

SPÉCIMEN

DE

GRAVURE SUR BOIS

(Les Jardins)



JARDIN DANS UN COUVENT.

Typ. G. Chamerot. Encres Lorilleux.



OUVRAGES DE GRAND LUXE

ENRICHIS DE GRANDES COMPOSITIONS GRAVÉES A L'EAU-FORTE, D'APRÈS LES DESSINS ORIGINAUX DE

BIDA

LES SAINTS ÉVANGILES, traduction tirée des œuvres de Bossuet, par M. H. Wallon, de l'Institut, enrichie de 128 grandes compositions gravées à l'eau-forte, et de 290 titres ornés, têtes de chapitres, culs-de-lampe, lettrines gravées sur acier, d'après les dessins de Ch. Rossigneux, et imprimés en taille-douce dans le texte.

Deux magnifiq. vol. gr. in-folio, avec encadrements et titres imprimés en rouge.

Prix de l'exemplaire en feuille dans deux cartons :

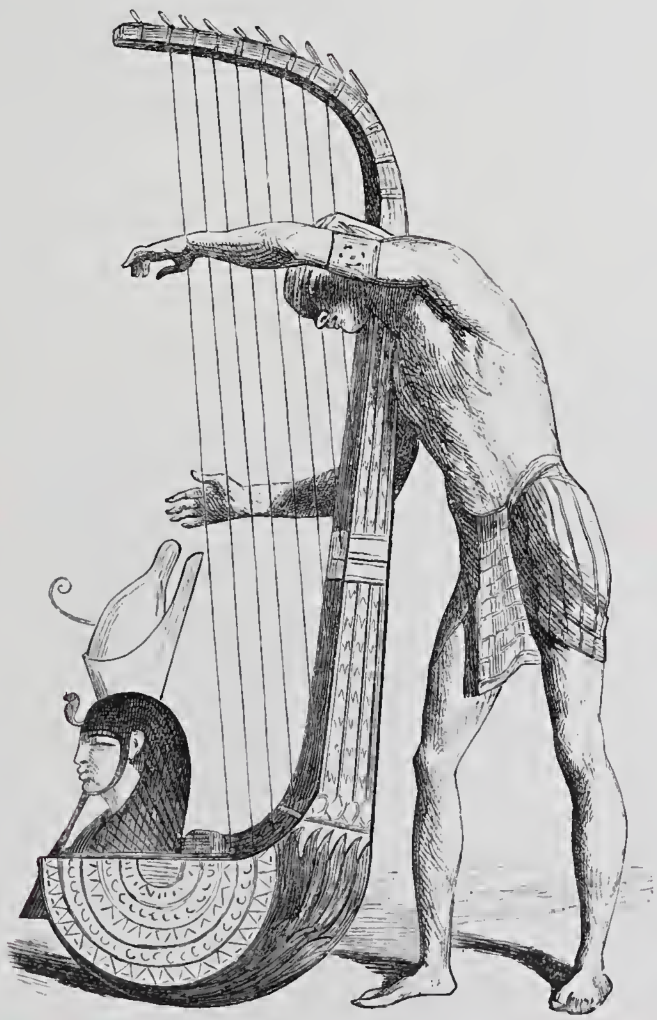
Papier vélin
500 fr.
Papier de Hollande
2,000 fr.

L'HISTOIRE DE JOSEPH, tirée de la traduction de la Bible par Lemaitre de Sacy, enrichie de 20 grandes compositions gravées à l'eau-forte, et de 30 têtes de chapitres ou culs-de-lampe gravés sur bois, avec encadrements et titres imprimés en rouge.

Un magnifique vol. grand in-fol., dans un carton . . . . **50** fr.

IL A ÉTÉ TIRÉ :

150 ex. sur pap. de Hol.
Prix : **100** fr.
50 ex. sur pap. de Chine
Prix : **125** fr.
50 ex. sur pap. Whatm.
Prix : **150** fr.



LE LIVRE DE RUTH, traduit de la Sainte Bible par Lemaitre de Sacy, et enrichi de 9 grand. compositions, de 4 têtes de chapitres et de 3 culs-de-lampe gravés à l'eau-forte, et de 4 lettres ornées, gravées à l'eau-forte, d'après les dessins de M. Hédouin.

Un magnifique vol. grand in-folio.

Il ne reste plus que des exemplaires sur papier de luxe.

IL A ÉTÉ TIRÉ :

150 exempl. numér. sur pap. de Hollande. — Prix. **50** fr.
50 exemplaires sur papier de Chine. — Prix. . . **60** fr.
50 exemplaires sur papier Whatman. — Prix.. **80** fr.

L'HISTOIRE DE TOBIE, tirée de la traduction de la Bible par Lemaitre de Sacy, enrichie de 14 grandes compositions gravées à l'eau-forte, et 42 têtes de chapitres, lettres ornées, culs-de-lampe, dessinés par Bida et gravés sur bois, avec encadrements et titres imprimés en rouge.

Un magnifique vol. grand in-fol., dans un carton. . . . . **50** fr.

IL A ÉTÉ TIRÉ :

150 exemp. numér. sur pap. de Hollande. — Prix. **100** fr.
50 exemplaires sur papier de Chine. — Prix. . . **125** fr.
50 exemplaires sur papier Whatman. — Prix.. **150** fr.

Typ. G. Chamerot. Encres Lorilleux.

Typ. G. Chamerot. Encres Lorilleux.

PUBLICATIONS DE GRAND LUXE

Illustrées par GUSTAVE DORÉ



ARIOSTE (L.). **Roland Furieux.** Traduction de A.-J. du Pays. Un magnifique vol. contenant 80 grandes compositions et 550 gravures gravées sur bois, richement cartonné. . . . . **150** fr.

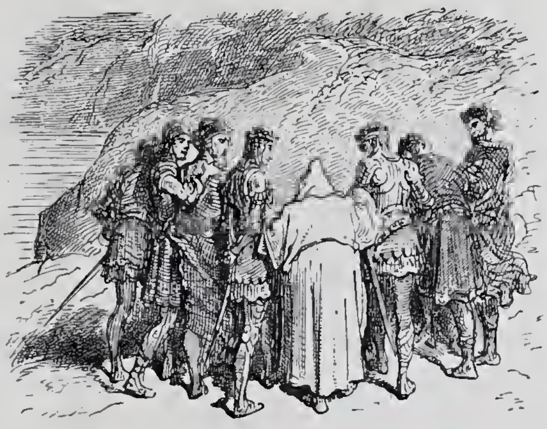
Il a été tiré 50 exemplaires numérotés sur papier Whatman, 50 sur papier de Chine et 25 sur papier du Japon.

Prix de chaque exemplaire :

Sur papier Whatman **250** fr.

Sur papier de Chine **300** fr.

Sur papier du Japon **350** fr.



CERVANTÈS SAAVEDRA (**Miguel de**). **L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de La Manche.** Trad. par L. Viardot. 2 magnifiques vol. contenant 370 dessins gravés sur bois, richement cartonnés . . . . **160** fr.

CHATEAUBRIAND (De). **Atala.** Un magnifique vol. avec 44 dessins gravés sur bois, richement cartonné . . . . **50** fr.

COLERIDGE. **La Chanson du Vieux Marin**, traduite de l'anglais par M. A. Barbier, de l'Académie française, et enrichie de 40 compos. grav. sur bois. Un vol. rich. cartonné. **50** fr.

DANTE ALIGHIERI. **L'Enfer.** Un magnifique vol. contenant la traduction de P.-A. Fiorentino, le texte italien et 76 compositions gravées sur bois, tirées à part, richement cartonné. **100** fr.

— **Le Purgatoire et le Paradis.** Un magnifique volume contenant la traduction de P.-A. Fiorentino, le texte italien et 60 compositions, richement cartonné . . **100** fr.

Le même ouvrage, avec le texte italien seul et les 60 compositions. Un magn. vol. richement cart. . **100** fr.

Il a été tiré 100 exemplaires numérotés sur papier spécial et en 2 vol. contenant le *Purgatoire*, le *Paradis*. Chaque vol. richement cart.. . **100** fr.

LA FONTAINE. **Fables.** 2 magnifiques vol. avec 80 compositions, 250 têtes de pages et 250 culs-de-lampe gravés sur bois. Les 80 grandes compositions sont tirées sur papier de Chine, les encadrements sont impr. en rouge. Rich. cart. . **200** fr.

TENNYSON (Alfred). **Les Idylles du Roi.** *Énide, Viviane, Geneviève, Élaine*, quatre poèmes traduits de l'anglais. 1 vol. avec 36 gravures sur acier, richement cartonné . . . . . . **100** fr.

Chaque idylle se vend séparément, rich. cart. **25** fr.

Typ. G. Chamerot. Encres Lorilleux.



Ronjat pinx Imp Fraillery Dambourgez chromolith

Bibliothèque nationale. — *Chroniques de Froissart*, Ms. n° 2646.

CHRONIQUES
DE
JEHAN FROISSART

ÉDITION ABRÉGÉE

AVEC TEXTE RAPPROCHÉ DU FRANÇAIS MODERNE

PAR

Mme DE WITT, NÉE GUIZOT



Un volume grand in-8°, contenant 11 planches en chromolithographie, 12 lettres et titres imprimés en couleur, 2 cartes, 33 grandes compositions tirées en noir et 252 gravures d'après les monuments et les manuscrits de l'époque.

Broché, 32 *fr.* — *Relié richement avec fers spéciaux, tranches dorées*, 40 *fr.*

Typ. G. Chamerot. Encres Lorilleux.

Typ. G. Chamerot. Encres Lorilleux.

ANCIENNE IMPRIMERIE POITEVIN

V^VE^ ÉTHIOU-PÉROU

SUCCESSEUR

G. ÉTHIOU-PÉROU, DIRECTEUR



MAISON FONDÉE EN 1839

Cette page et les sept suivantes ont été imprimées par la Maison Éthiou-Pérou avec les encres de la Maison Lorilleux

—

1881





LE

MONDE PHYSIQUE

NOTIONS ÉLÉMENTAIRES

DE PHYSIQUE TERRESTRE ET CÉLESTE

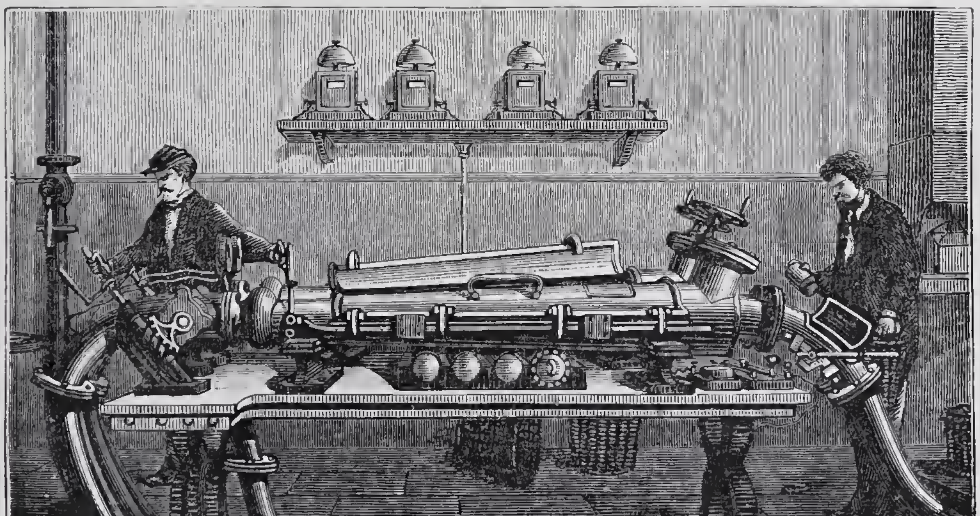
PAR

AMÉDÉE GUILLEMIN

3 beaux volumes in-8 jésus illustrés de plus de 1,000 gravures insérées dans le texte et de planches en couleur tirées à part.

Cet ouvrage a pour objet la description des Phénomènes qui se manifestent dans le monde, sous les formes diverses de Chaleur et de Lumière, de Son et de Pesanteur, d'Électricité et de Magnétisme, ainsi que l'exposé élémentaire de leurs lois.

Des deux ouvrages antérieurs, les *PHÉNOMÈNES* et les *APPLICATIONS DE LA PHYSIQUE*, la plupart des sujets traités dans le MONDE PHYSIQUE avaient été exposés séparément; ils se trouveront reproduits dans le nouvel ouvrage, mais avec des additions scientifiques ou pratiques telles, qu'il n'était plus possible de se borner à une simple réimpression, et que l'auteur a dû procéder à une refonte radicale de cette sorte d'Encyclopédie populaire de la Physique.



CONDITIONS ET MODE DE PUBLICATION

Le *MONDE PHYSIQUE* de M. Amédée GUILLEMIN se composera d'environ 150 livraisons, soit trois beaux volumes grand in-8°. Chacun de ces volumes, comprenant une ou plusieurs parties de la science physique, formera un tout complet et se vendra séparément.

Chaque livraison, composée de 16 pages et d'une couverture, sera illustrée, en général, d'une planche tirée dans le texte ou hors du texte et de plusieurs figures.

Le premier volume, contenant : *LA PESANTEUR, LA GRAVITATION UNIVERSELLE, LE SON*, est en vente. 1 volume avec 3 planches en couleurs, 23 planches en noir et 445 figures insérées dans le texte : 25 francs.

Le deuxième volume : *LA LUMIÈRE* et *LA CHALEUR*, est en cours de publication.

Le troisième volume : *LE MAGNÉTISME* et *L'ÉLECTRICITÉ*, est en préparation.

Il paraît régulièrement une livraison chaque semaine, depuis le 12 juin 1880.

HISTOIRE DE L'ART

DANS L'ANTIQUITÉ

ÉGYPTE — ASSYRIE

PERSE — ASIE MINEURE — GRÈCE — ÉTRURIE — ROME

PAR

GEORGES PERROT

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE PARIS, MEMBRE DE L'INSTITUT

ET

CHARLES CHIPPIEZ

ARCHITECTE, INSPECTEUR DE L'ENSEIGNEMENT DU DESSIN

TOME PREMIER

L'ÉGYPTE

Contenant environ 600 gravures dessinées d'après les originaux ou d'après les documents les plus authentiques



CONDITIONS ET MODE DE PUBLICATION

L'*Histoire de l'Art dans l'Antiquité* formera environ 300 livraisons, soit cinq ou six beaux volumes grand in-8°.

Chaque livraison, composée de 16 pages, contenant en général plusieurs gravures et protégée par une couverture, se vendra **50** centimes; ce prix sera porté à **1** franc pour les quelques livraisons qui seront accompagnées d'une planche en couleur.

IL PARAIT UNE LIVRAISON PAR SEMAINE, DEPUIS LE 30 AVRIL 1881

HISTOIRE
DES ROMAINS

DEPUIS LES TEMPS LES PLUS RECULÉS

JUSQU'A L'INVASION DES BARBARES

PAR

VICTOR DURUY

MEMBRE DE L'INSTITUT, ANCIEN MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

Nouvelle Édition refondue et enrichie d'environ 2,500 Gravures d'après l'antique et de 100 Cartes ou Plans



CONDITIONS ET MODE DE LA PUBLICATION

Cette nouvelle édition de l'*Histoire des Romains,* par M. VICTOR DURUY, formera six ou sept volumes in-8° jésus, d'environ 800 pages chacun. Elle contiendra plus de 3,000 gravures et 100 cartes ou plans et paraîtra par livraisons. Le prix de chaque livraison, composée de 16 pages et protégée par une couverture, est de 50 centimes.

Il paraît une livraison par semaine depuis le *9 mars 1878.*

En vente : Tome Ier. — *Des origines à la fin de la deuxième guerre punique,* contenant 9 cartes, 1 plan, 10 planches en couleur et 518 gravures.

Tome II. — *De la fin de la deuxième guerre punique au premier triumvirat,* contenant 6 cartes, 10 planches en couleur et 500 gravures.

Tome III. — *César. — Octave. — Les commencements d'Auguste,* contenant 8 cartes et plans, 6 chromo-lithographies et 602 gravures.

LE TOME IV EST EN COURS DE PUBLICATION

Prix de chaque volume : broché, **25** *francs; richement relié, avec fers supérieurs, tranches dorées,* **32** *francs.*



Pierre Mignard,

Ecuyer, Premier Peintre du Roy, Directeur et Chancelier en son Academie de Peinture et de Sculpture.

IMP. CH. CHARDON AINE [illegible] RUE DE L'ABBAYE PARIS

VICTOR PALMÉ, Libraire-Éditeur, 76, rue des Saints-Pères, PARIS



LES MERVEILLES DU MONT SAINT-MICHEL

Par PAUL FÉVAL

Magnifique volume in-8° illustré sous la direction de M. Eug. MATHIEU

DESSINS INÉDITS DE FÉRAT, KAUFFMANN, MASSIEU, SCOTT

E. D'AVESNE

DEVANT L'ENNEMI

LES CATHOLIQUES EN 1870



Un beau volume in-8°

ILLUSTRÉ

Sous la direction de M. Eug. MATHIEU



70 DESSINS INÉDITS, SUJETS, TÊTES DE CHAPITRES ET CULS DE LAMPE

GRAVÉS PAR LES PREMIERS ARTISTES







SPÉCIMEN DES CULS DE LAMPE



VICTOR PALMÉ, ÉDITEUR
76, Rue des Saints-Pères

CHRISTOPHE COLOMB

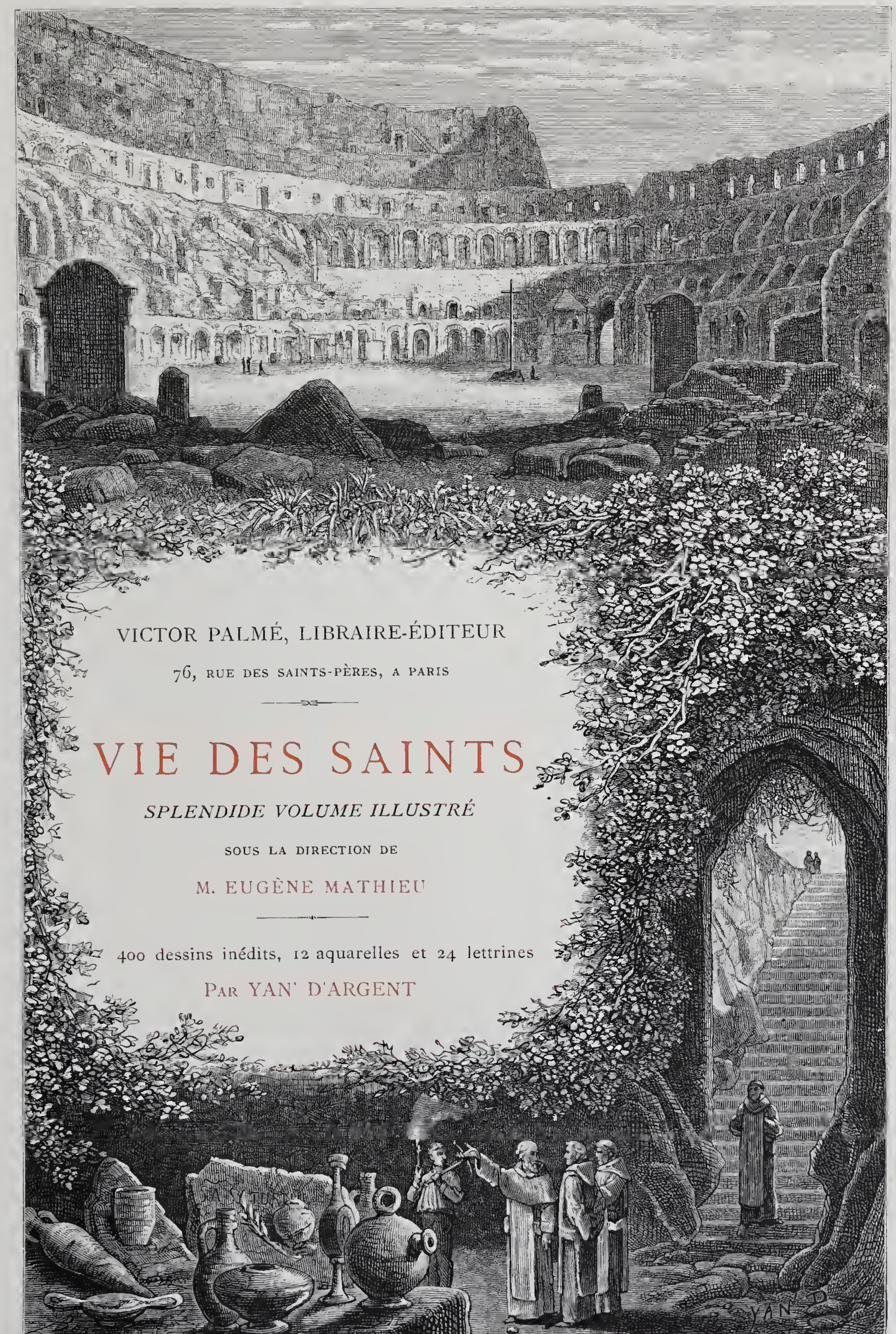
Par le Comte **ROSELLY DE LORGUES**

Un volume grand in-4°

640 pages encadrées de dessins différents comme le présent encadrement
PAR YAN' D'ARGENT
CIAPPORI, MATHIEU, TAYLOR
Direction Artistique : M. Eug. MATHIEU

5 CHROMOS. — RELIURE EXTRA, FERS SPÉCIAUX





VICTOR PALMÉ, LIBRAIRE-ÉDITEUR

76, RUE DES SAINTS-PÈRES, A PARIS

VIE DES SAINTS

SPLENDIDE VOLUME ILLUSTRÉ

SOUS LA DIRECTION DE

M. EUGÈNE MATHIEU

400 dessins inédits, 12 aquarelles et 24 lettrines

PAR YAN' D'ARGENT



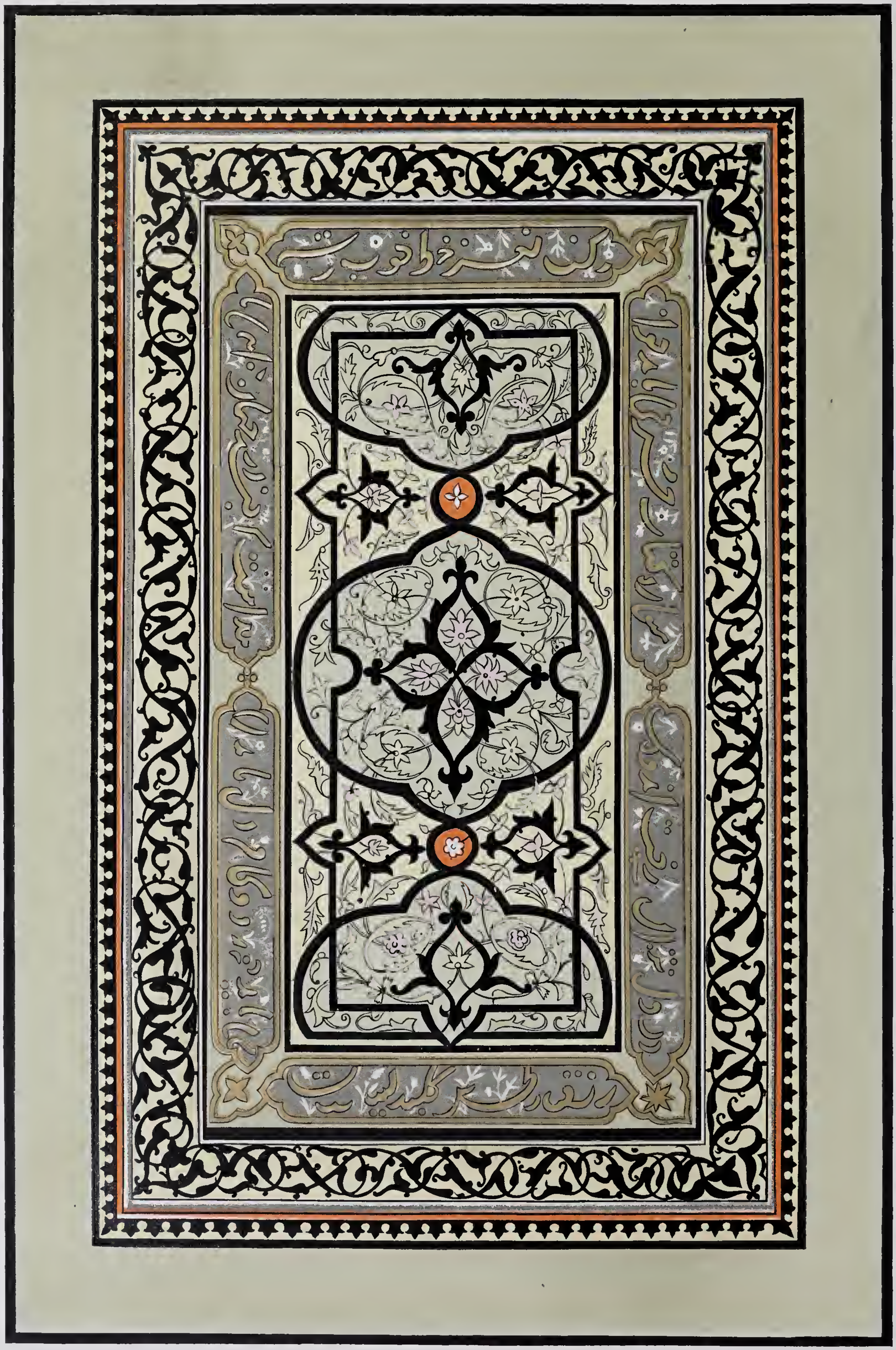
LES HUIT PAGES CI-DESSUS ONT ÉTÉ IMPRIMÉES PAR M. ÉMILE MARTINET



Imp. aux Machines Lithog.

M^{on} Testu & Massin, CHAMPENOIS & Cie Succ^{rs} Paris

IMPRIMÉ PAR PILLET ET DUMOULIN, A PARIS



GRAVÉ PAR PANNEMAKER

D'après un dessin de reliure tiré des « Ornements de la Perse ». — Paris, Canson.



LA PARURE

Panneau décoratif

Planche extraite de l'Ouvrage ART DÉCORATIF de Joseph FELON

Imprimé sur Zinc par le procédé Monrocq

M DCCC LXXXI

A. LAHURE

Les pages suivantes ont été imprimées

par

L'IMPRIMERIE GÉNÉRALE A. LAHURE

avec

les Encres de la maison LEFRANC

et les Vignettes de

MM. DERRIEY (A. TURLOT successeur) et MAYEUR

Elles contiennent les annonces de

MM. Alauzet — Gillot — B. P. Grimaud — Guillaume frères

A. Lahure — Marinoni

Gustave Mayeur — Michelet — A. Turlot

MAISONS RÉUNIES

VIREY

MARCELLIN-LEGRAND, DUMEIL, COLSON

A. Turlot

Successeur

142, rue de Rennes et rue Notre-Dame-des-Champs, 12

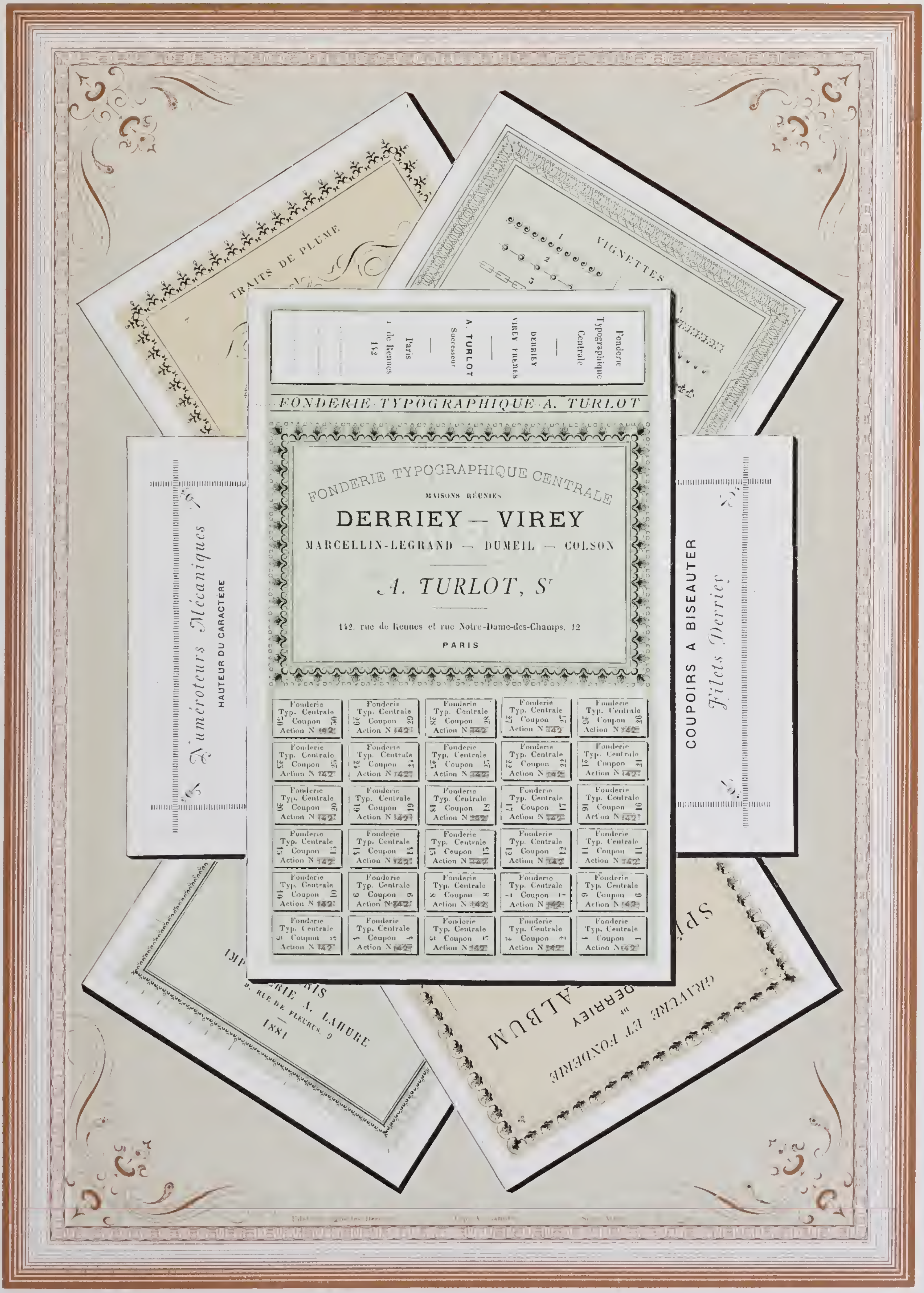
PARIS

CARACTÈRES DE LABEURS

en

Matière extra dure cuivrée

NUMÉROTAGE D'ACTIONS PAR LES CHASSIS G. DERRIEY



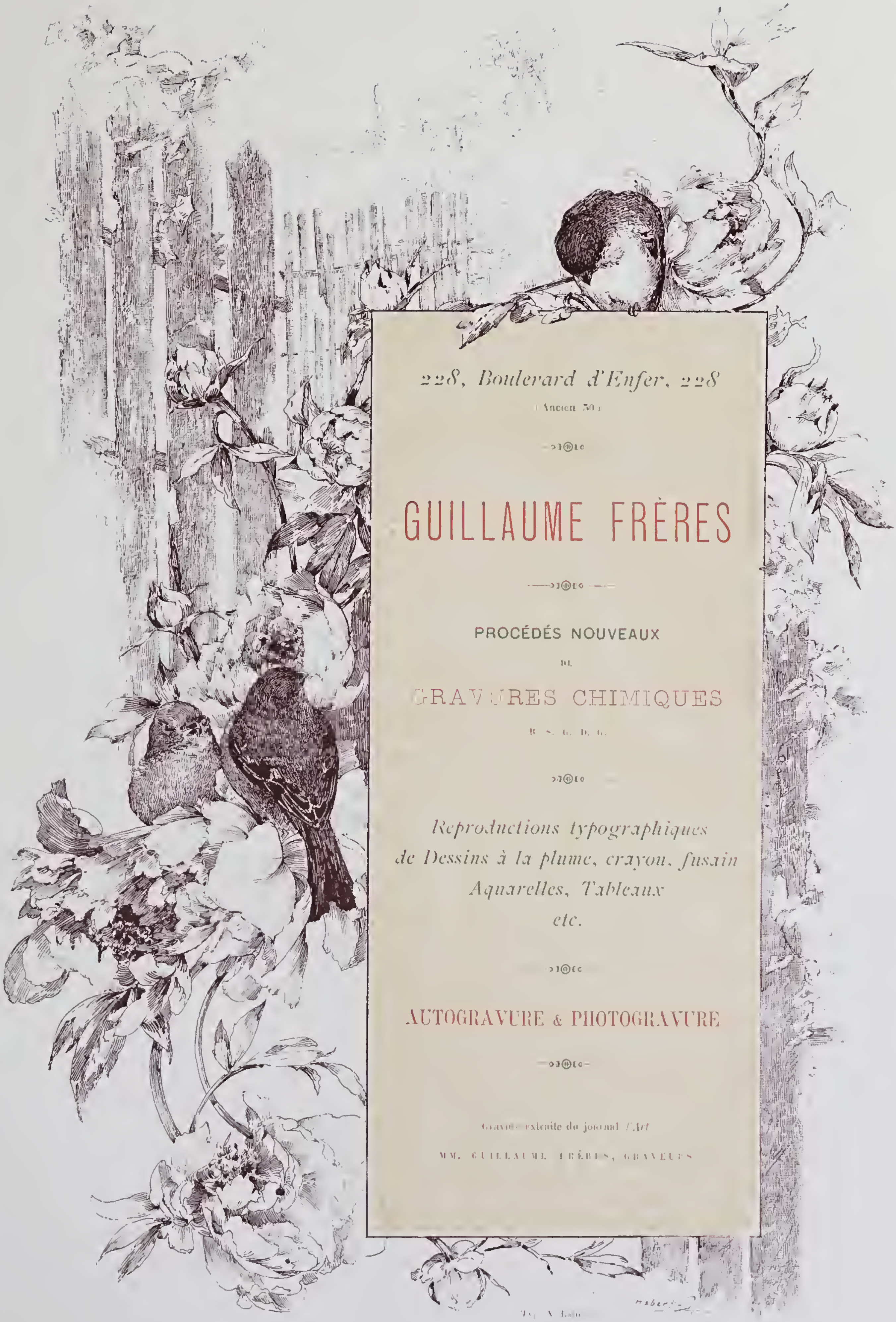
FONDERIE TYPOGRAPHIQUE

GUSTAVE MAYEUR

Commencée en 1843

Paris ✲ 21, rue du Mont-Parnasse, 21 ✲ Paris

Typ. A. Lahure


228, Boulevard d'Enfer, 228
(Ancien 30)
GUILLAUME FRÈRES
PROCÉDÉS NOUVEAUX
DE
GRAVURES CHIMIQUES
B. S. G. D. G.
Reproductions typographiques
de Dessins à la plume, crayon, fusain
Aquarelles, Tableaux
etc.
AUTOGRAVURE & PHOTOGRAVURE
Gravure extraite du journal l'Art
MM. GUILLAUME FRÈRES, GRAVEURS

PRESSE PERFECTIONNÉE

à deux couleurs

P. ALAUZET

CONSTRUCTEUR

4, PASSAGE STANISLAS, A PARIS

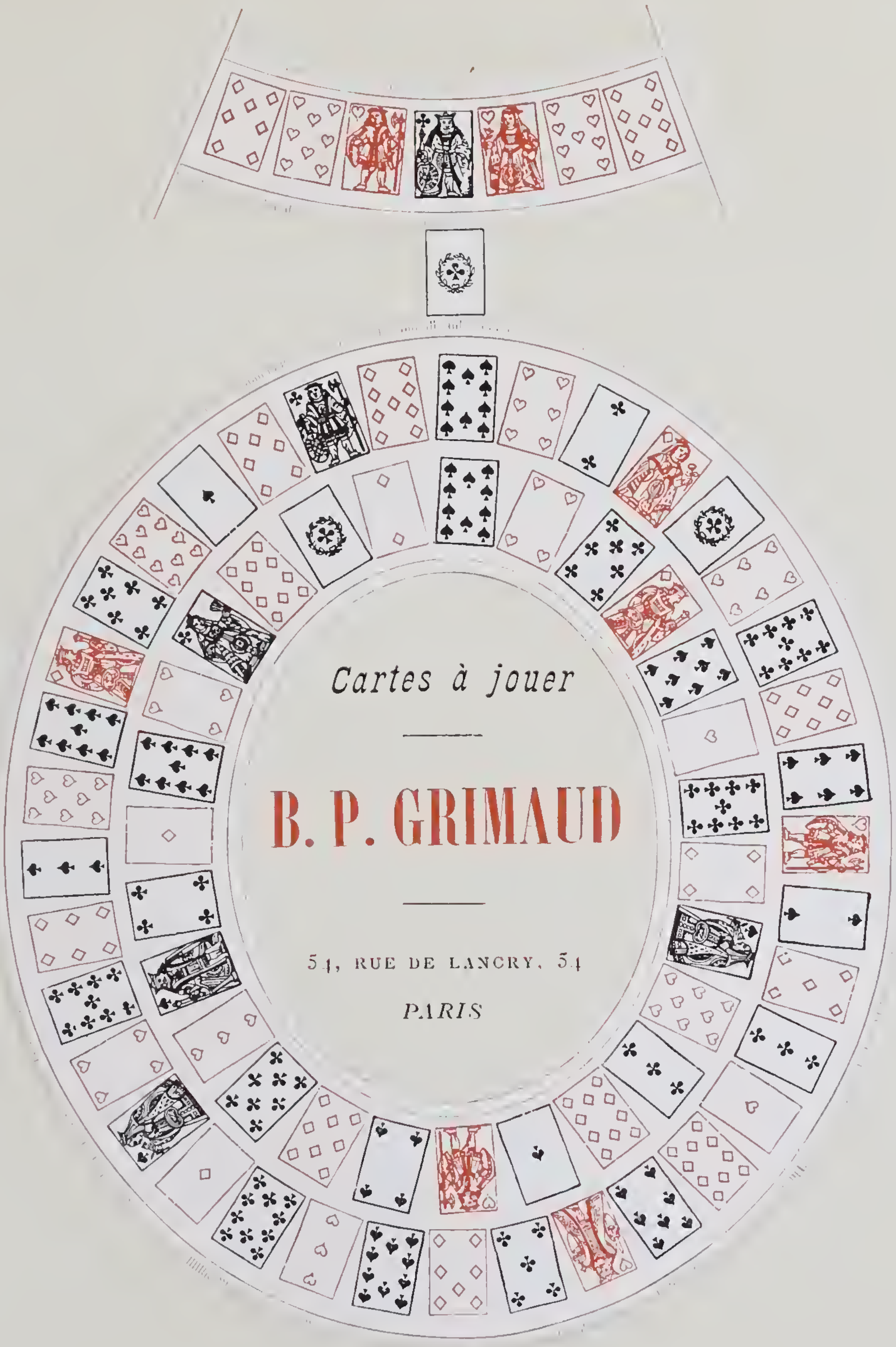
Filets Derriey Typ. A. Lahure



Typ. A. Lahure

Gravure pour la Chromotypographie.

GILLOT, 79, *rue Madame.*



Filets et vignettes Derriey

Typ. A. Lahure

Sixte Albert



PHOTOGRAVURE DIRECTE D'UN TABLEAU DE M. A. DE NEUVILLE

Par le procédé spécial de A. MICHELET, 76, rue de Rennes, Paris (en face la rue Cassette)

PHOTOGRAVURE A. MICHELET

76, RUE DE RENNES, PARIS

Reproduction de dessins à la plume, fusains, crayons, tableaux, aquarelles, paysages et portraits d'après nature.



Reproduction d'un fusain de M. de La Boulaye

Clichés pour chromotypographie avec division des couleurs sur papiers spéciaux.

Gravure en relief de lithographie (plume ou crayon) et d'autographie.

CETTE PAGE ET LES TROIS SUIVANTES
ONT ÉTÉ IMPRIMÉES PAR

DARANTIERE

Imprimeur

à

DIJON COTE-D'OR

avec les Encres de

M. CH. LORILLEUX & C[IE]

PARIS

SPÉCIMEN

Gravure de Lafontaine

N° 9



H.re Fragonard inv. et del. J. Dambrun sculp.t *T. de Mare Aqua*

IMPRIMERIE CH. CHARDON AINÉ

10, Rue de l'Abbaye

PUBLIÉ PAR L. CONQUET

SPÉCIMEN

Gravure d'après Moreau

N° 1



J. M. Moreau Inv. Dubouchet Sculp.t

PUBLIÉ PAR L. CONQUET

5. Rue Drouot

IMPRIMÉ PAR CH CHARDON AINE

A. QUANTIN

Imprimeur de la Chambre des Députés

IMPRIMEUR-ÉDITEUR

Rue Saint-Benoît, 7

PARIS

GRANDS OUVRAGES ILLUSTRÉS
en cours de publication

LA RENAISSANCE EN FRANCE
par Léou Palustre. — In-folio. Chaque livraison : 25 fr.

LES MONUMENTS
DE L'ART ANTIQUE
par Olivier Rayet. — In-folio. Chaque livraison : 25 fr.

L'ART DU XVIIIe SIÈCLE
par E. et J. de Goncourt. — In-4°. Chaque livraison : 12 fr.

FABLES DE LA FONTAINE
illustrées par A. Delierre. — In-8°. Chaque livraison : 12 fr.

PRINCIPAUX OUVRAGES ILLUSTRÉS
pour paraître en 1881

ANTOINE VAN DYCK
par J.-J. Guiffrey. — In-folio : 100 fr.

ALBRECHT DURER
par Ch. Ephrussi. — In-4° : 50 fr.

LES ARTS DU MÉTAL
par J.-B. Giraud. — In-folio : 150 fr.

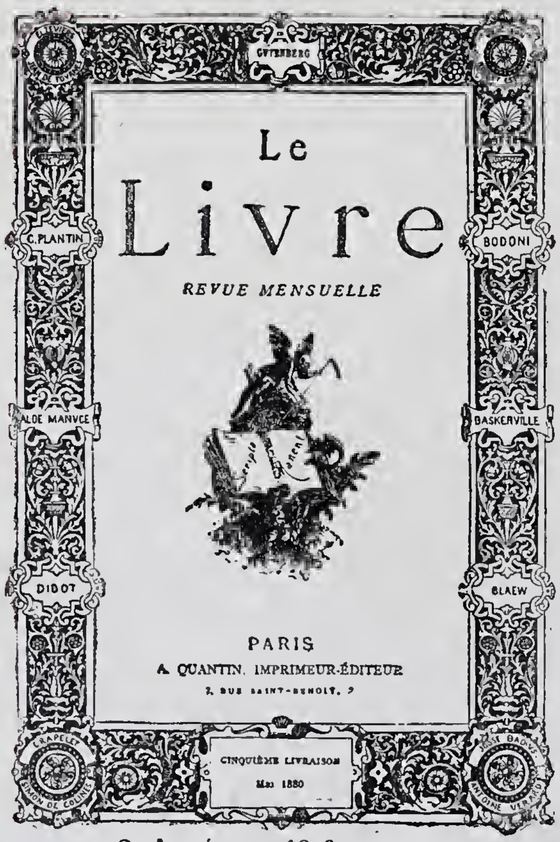
MÉMOIRES DE BENVENUTO CELLINI
Eaux-fortes de Laguillermie. In-8° : 50 fr.

L'ART A TRAVERS LES MŒURS
par Henry Havard. — In-8° : 25 fr.

L'ANNÉE ARTISTIQUE, PAR V. CHAMPIER
3e année : 1880-81, 1 vol. cart., 7 fr. 50.

ŒUVRES COMPLÈTES DE VICTOR HUGO
Édition définitive sur les manuscrits originaux.

Voir les Spécimens des Illustrations à l'Exposition du Cercle de la Librairie.



2e Année. — 40 fr. par an.
Revue mensuelle contenant de nombreuses illustrations.



2e Année. — 20 fr. par an.
Revue mensuelle contenant de nombreuses illustrations.



Jose Jimenez Aranda pinx

G. Greux sculp

LES BIBLIOPHILES

Eau-forte tirée de la revue LE LIVRE imprimée et éditée par la maison A. QUANTIN.



3 4 1 2 5 6

Revue des Arts Décoratifs — A Quantin Imp Editeur

BOIS SCULPTÉ

1 2 Bois de l'époque de la Renaissance (app au Musée des Arts Décoratifs)

3 4 5 6 Bois du XVIIe Siècle (app à M Dupont Auberville)

Héliogravure tirée de la REVUE DES ARTS DÉCORATIFS imprimée et éditée par la maison A.QUANTIN

Cette page

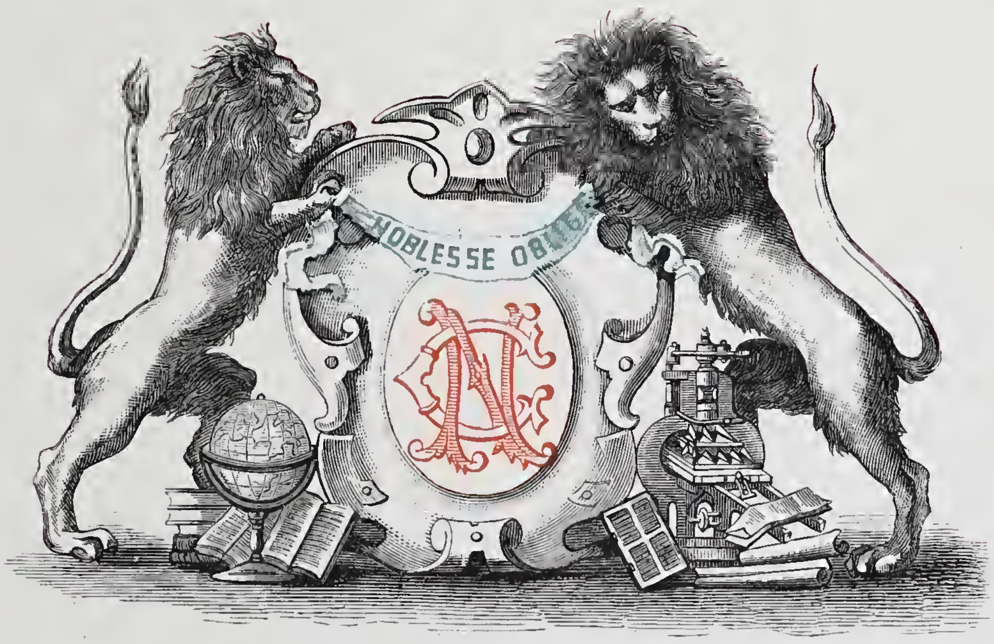
et les trois suivantes

ont été imprimées

PAR

CHARLES NOBLET & FILS

13, RUE CUJAS, 13



Avec les encres

DE

CHARLES LORILLEUX & Cie



MAISON FONDÉE AU MANS, LE 18 JANVIER 1751, PAR CHARLES MONNOYER

ET A PARIS, LE 9 NOVEMBRE 1618, PAR ANTOINE MONNOYER

PARIS 1878 — MÉDAILLE D'ARGENT

TYPOGRAPHIE ED. MONNOYER

AU MANS (SARTHE)

PETIT PAROISSIEN CONTENANT L'OFFICE DES MORTS

ET DES PRIÈRES POUR LES PARENTS ET AMIS DÉCÉDÉS

Avec encadrements du xve siècle, gravés par Eugène Mouchon, 1 vol. in-16 cavalier. Prix, broché.. 15 fr.

LE LIVRE D'HEURES SELON LE RIT ROMAIN

Avec gravures et encadrements du xve siècle, gravés par Eugène Mouchon.

1 vol. in-16 cavalier (sous presse). Prix, broché... ...... 15 fr.

Dépot a la Librairie Palmé, rue des Saints-Pères, 76, Paris

Cette page et les trois qui suivent ont été imprimées avec les encres de Ch. Lorilleux, par la Maison Edmond Monnoyer. — Les encadrements, style xve siècle, sont extraits de l'Office des Morts et du Livre d'Heures, édités par cette Maison.

BERNARD, Libraire-Éditeur, 9, rue Satory, Versailles

VIENT DE PARAITRE:

LE

CHATEAU DE VERSAILLES

HISTOIRE ET DESCRIPTION

Par L. DUSSIEUX

PROFESSEUR HONORAIRE A L'ÉCOLE MILITAIRE DE S^t-CYR, CHEVALIER DE LA LÉGION D'HONNEUR
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE
CORRESPONDANT HONORAIRE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES

2 Vol. in-8°. — Prix : 25 fr.

Cet Ouvrage comprend l'histoire du Château et celle de ses dépendances (Trianon, Marly, etc....) depuis Louis XIII jusqu'à nos jours.

Il est illustré d'une eau-forte, gravée par Albert Guilmet, d'après une aquarelle inédite de Cochin, de 9 héliogravures par le procédé Charreyre, et renferme 23 plans, gravés par Dufour, la plupart d'après des documents inédits.

Il a été tiré 50 Exemplaires sur papier de Hollande avec les Gravures et Plans composant un album.

Prix : 50 fr.

T.E.M.

HISTOIRE ROMAINE

DEPUIS

LA FONDATION DE ROME JUSQU'A L'INVASION DES BARBARES

Par E. MARÉCHAL

AVEC NOMBREUSES VIGNETTES, TYPES ET COSTUMES MILITAIRES, PLANS DE VILLES, ETC., DANS LE TEXTE

Gravures sur bois ou Reproductions GILLOT

1 fort volume de VIII-704 pages, in-12. — Cartonné.................... 5 fr.

TRAITÉ DE GÉOMÉTRIE DESCRIPTIVE

POUR L'ENSEIGNEMENT SECONDAIRE CLASSIQUE

Par ERNEST LEBON

Agrégé de l'Université, professeur de mathématiques au Lycée Charlemagne, professeur de géométrie descriptive au Lycée de Versailles

PREMIER VOLUME

A L'USAGE DES CLASSES DE MATHÉMATIQUES ÉLÉMENTAIRES

Avec 237 gravures dans le texte, gravées sur pierre et clichées d'après le procédé GILLOT

1 volume de VIII-216 pages, in-8° raisin. — Broché............ 5 fr.

TRAITÉ DE GÉOMÉTRIE DESCRIPTIVE

SUPPLÉMENT AU PREMIER VOLUME

A L'USAGE DES CANDIDATS A L'ÉCOLE SPÉCIALE MILITAIRE DE SAINT-CYR

Par ERNEST LEBON

Avec 90 gravures dans le texte, gravées sur pierre et clichées d'après le procédé GILLOT
et 3 épures gravées sur pierre et tirées hors texte

1 volume de VIII-156 pages, in-8° raisin. — Broché.......................... .... 3 fr. 50

Successeurs des libraires BARBOU depuis 1808, nous possédons encore quelques exemplaires de plusieurs classiques de leur Collection d'auteurs latins, qui se recommandent aux amateurs, autant par la correction des textes que par le mérite des graveurs qui les ont ornés, *Eisen*, *Duflos*, *Marillier*, etc.

DÉSIGNATION DES OUVRAGES :

Aurelius Victor, Eutropius nec non Sextus Rufus (1793), avec gravure d'*Eisen*. In-12, broché.................................. 2 fr.

C. J. Cæsaris Commentarii (1755), avec gravure de *Duflos*. 2 vol. in-12, br............ 6 fr.

Catullus, Tibullus ac Propertius (1792), avec gravures de *Marillier*. In-12, br.......... 2 fr.

Juvenalis ac Persii Satiræ (1801), avec gravures de *Duflos*. In-12, br................. 2 fr.

P. Ovidii Nasonis Opera (1793), avec gravures d'*Eisen*. 3 vol. in-12, br.................... 6 fr.

Phædri Fabulæ, avec gravures et frontispice d'*Eisen*. In-12, br........................ 2 fr.

M. Accii Plauti Comœdiæ (1759), avec gravures d'*Eisen*. 3 vol. in-12, br.................. 8 fr.

P. Terentii Afri Comœdiæ sex (1753), avec gravures de *Gravelot*. 2 vol. in-12, br...... 6 fr.

C. C. Taciti Opera (1793), avec gravures d'*Eisen*. 3 vol. in-12, br....................... 4 fr. 50

P. Virgilii Maronis Opera (1790), avec gravures d'*Eisen*. 2 vol. in-12, br................ 3 fr. 50

Xénophon. ŒUVRES COMPLÈTES, traduites en français, et accompagnées du texte grec, de la version latine et de notes critiques, par *J.-B. Gail* : édition ornée de cartes géographiques et de figures gravées d'après les dessins de *Lebarbier*. 7 gros volumes in-4°, an V, br.................. 50 fr.

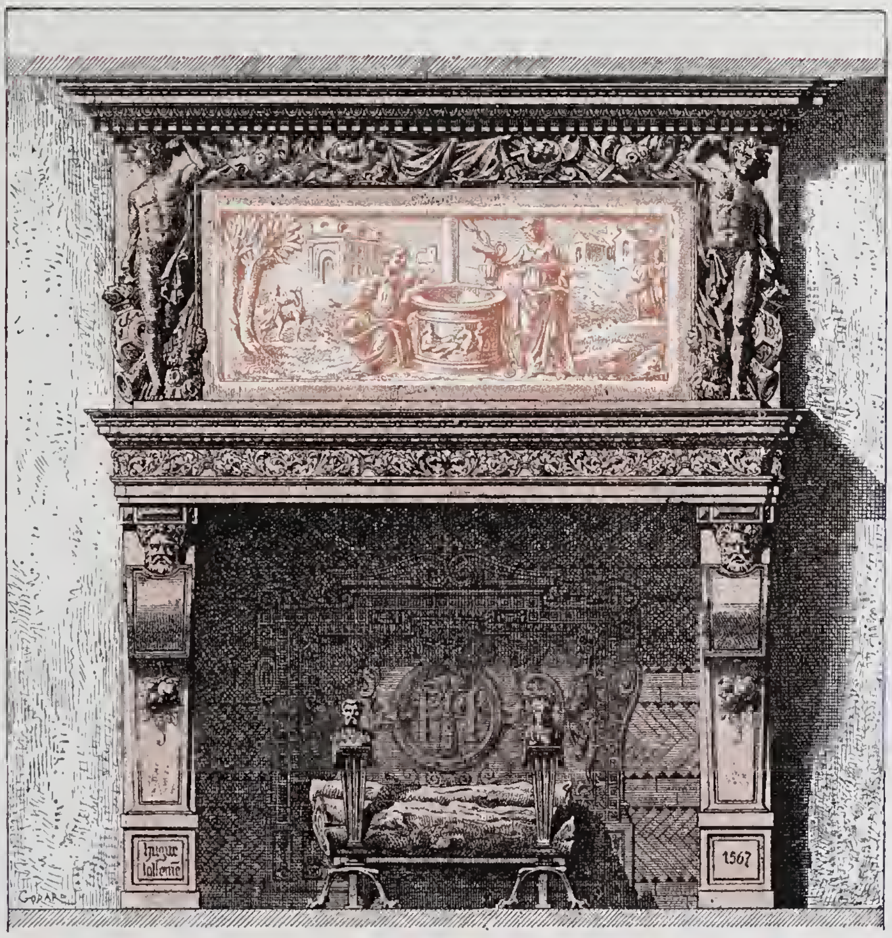
Atlas pour servir aux histoires de Xénophon, Thucydide, Hérodote, composé de cartes, plans de batailles et de sièges. 1 fort vol. in-4°, br. 15 fr.



Imp. aux Machines Lithog. Mon Testu & Massin, CHAMPENOIS & Cie Succrs Paris.



PROJET DE CHATEAU D'EAU


1567

H. LAUNETTE, Éditeur, 22, rue de Vaugirard, Paris.



Les Artistes Modernes

PUBLICATION ARTISTIQUE HEBDOMADAIRE

Rédigée par E. MONTROSIER



LES ARTISTES MODERNES. Sous ce titre, notre intention est de fonder une publication artistique hebdomadaire, donnant la biographie des artistes, Peintres et Sculpteurs, dont les œuvres ont été les plus remarquées dans nos Salons annuels ou dans les diverses Expositions.

Le format est celui de la Gazette des Beaux-Arts. L'ouvrage comprendra trois parties : 1° les peintres de genre; 2° les peintres militaires et les peintres de nu ; 3° les peintres d'histoire, paysagistes, animaliers, et la Sculpture.

Les PEINTRES DE GENRE seront complets en vingt fascicules et formeront un beau et fort volume in-8° jésus contenant QUARANTE planches en PHOTOGRAVURE.

Chaque fascicule imprimé avec le plus grand soin par la maison Motteroz comprend :

1° Huit pages de texte avec en-têtes spécialement dessinés pour chaque peintre par G. FRAIPONT, des lettres ornées et des dessins de maître;

2° Deux magnifiques PHOTOGRAVURES hors texte tirées sur chine, sortant des ateliers de la maison GOUPIL et Cie. (Voir le spécimen ci-contre de la maison Goupil et Cie.)

PRIX DU FASCICULE, 2 fr. 50.

Il a été tiré, en outre, avec les vignettes en bistre :

2 Ex. sur Japon, épreuves sur parchemin avant toute lettre. . . 250 fr.; épuisé.
10 Ex. texte et épreuves sur Japon — — . . . 150 fr.; reste 2 ex.
650 Ex. sur papier vélin, épreuves avant la lettre. . . . . 90 fr.; reste 15 ex.



Peint par F. Kaemmerer — *Photogravure Goupil & Cie*



Madame de Pompadour

PHOTOGLYPTIE GOUPIL & Cie

MAISON FONDÉE EN 1827

GOUPIL & Cie

ÉDITEURS IMPRIMEURS

Médaille d'Or en 1867. — Médaille du Progrès à l'Exposition de Vienne en 1873. — Grand Diplôme d'Honneur
Médaille d'Or et Médaille d'Argent à l'Exposition Universelle de 1878.

La Maison GOUPIL et Cie a pour chefs actuels : M. Adolphe GOUPIL, fondateur, officier de la Légion d'honneur; Léon BOUSSOD, Albert GOUPIL et René VALADON.

Nous ne parlerons pas de MM. GOUPIL et Cie comme éditeurs; leurs publications sont trop connues dans tous les pays du monde pour qu'il soit nécessaire d'en faire l'éloge.

Nous nous contenterons de signaler à Messieurs les Libraires et Éditeurs le procédé de Photogravure si remarquable, découvert dans les Ateliers de MM. GOUPIL et Cie, procédé qu'ils ont consenti à mettre à la disposition des autres Éditeurs, dans des conditions de bon marché qui en rendent l'emploi très pratique.

Par la Photogravure, on obtient, à l'aide d'un cliché photographique, la reproduction gravée sur cuivre d'un objet quelconque.

Jusqu'à présent, le procédé de MM. GOUPIL et Cie est le seul qui permette de reproduire, sans exception et d'une manière satisfaisante, toute espèce de choses.

Les reproductions de tableaux et d'après nature offrent, en effet, des obstacles que les autres procédés n'ont pu parvenir encore à vaincre complètement; MM. les Éditeurs pourront se rendre compte de la valeur des reproductions obtenues par MM. GOUPIL et Cie en voyant celle qui est jointe à ce catalogue et qui est faite d'après un tableau.

C'est encore par la Photogravure, que MM. GOUPIL et Cie sont arrivés à obtenir ces étonnants fac-similés d'aquarelles qu'ils éditent. Grâce, en effet, à ce procédé, ils peuvent reproduire, avec une fidélité parfaite, en noir ou en couleur, les cartes, plans, gravures anciennes, dessins et aquarelles.

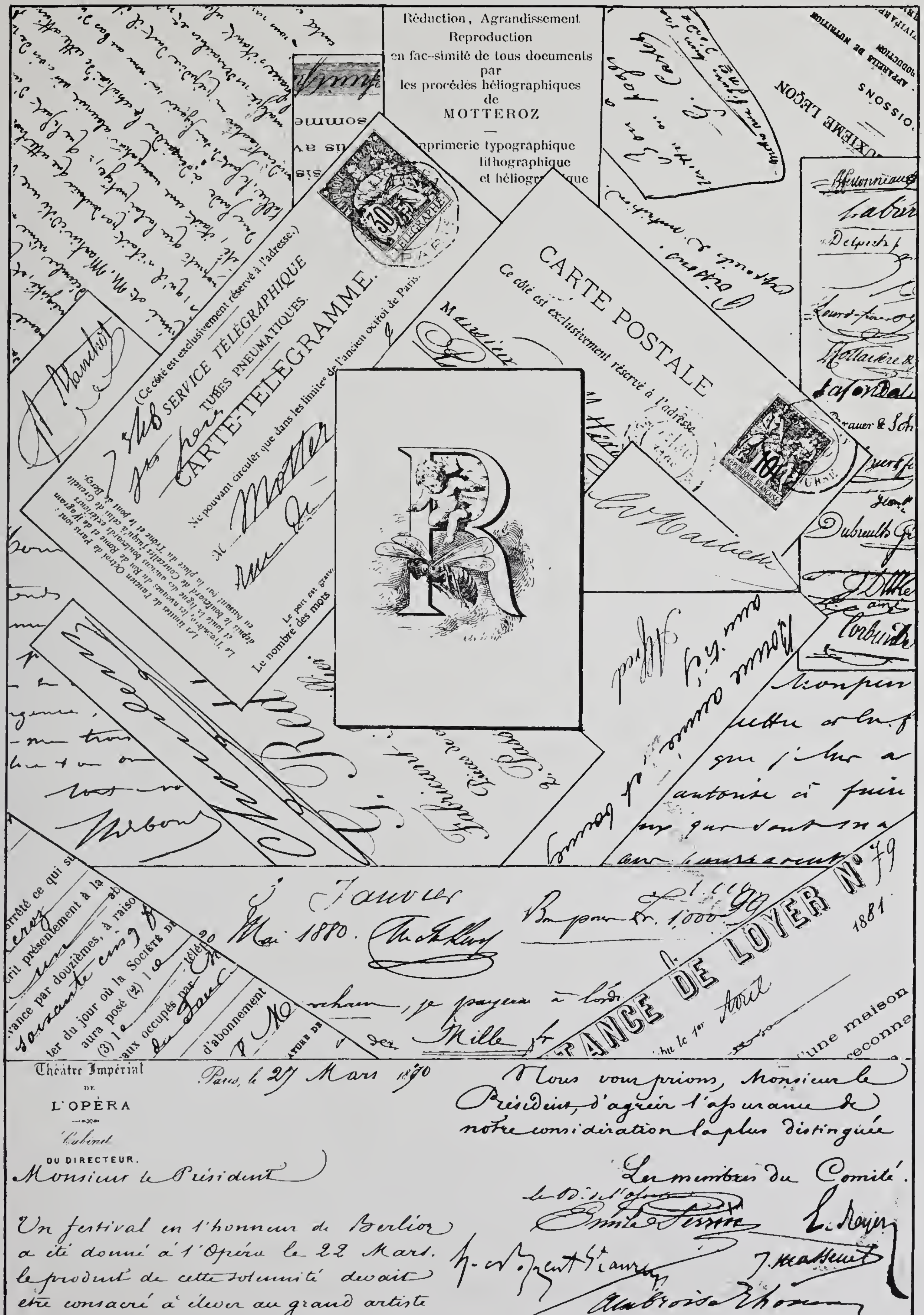
Parmi les autres procédés de reproduction employés dans les ateliers de MM. GOUPIL et Cie, nous devons encore signaler la Photoglyptie, ou procédé Woodbury, dont ce catalogue renferme aussi un spécimen.

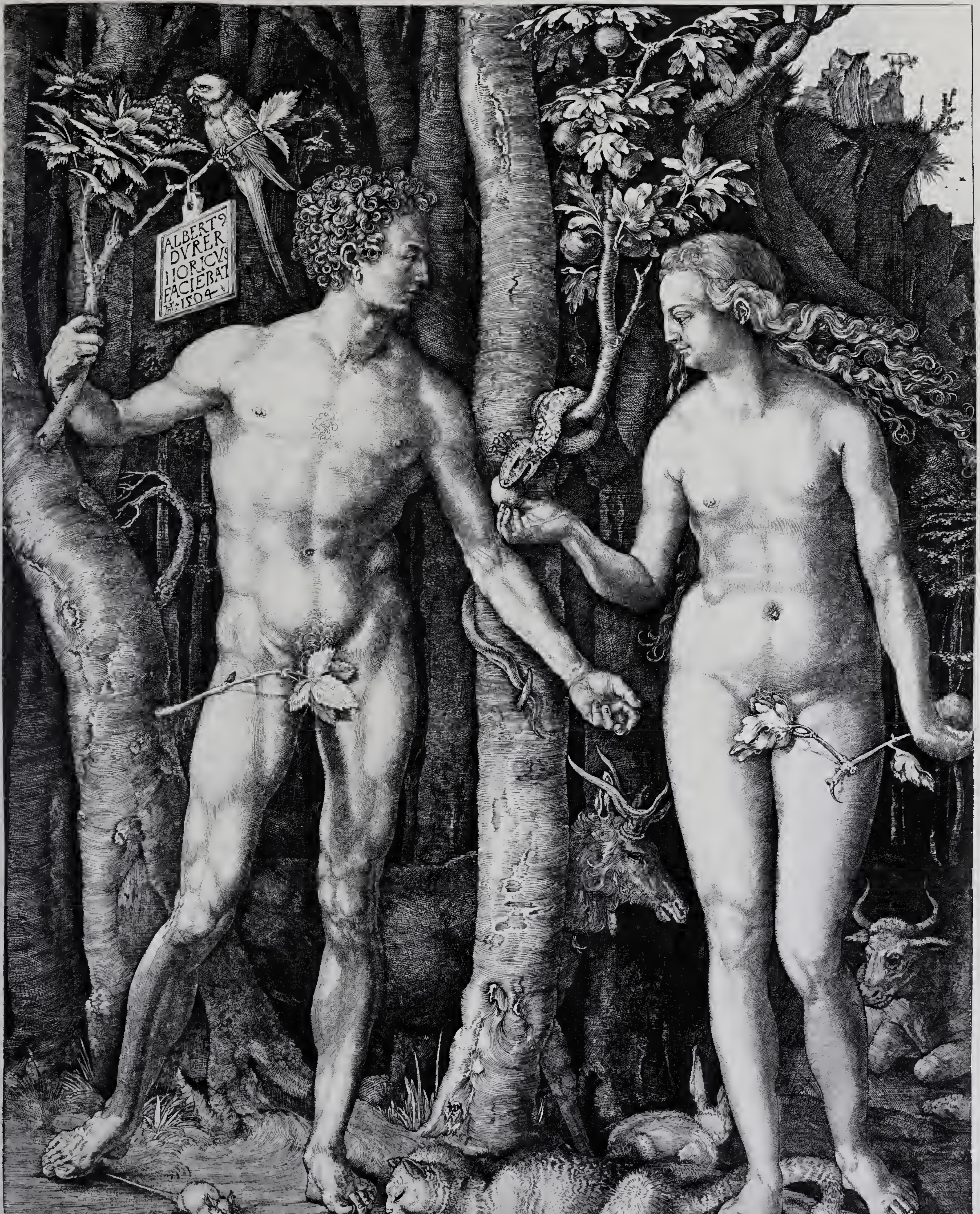
On sait combien les tirages photographiques sont peu rapides; avec la Photoglyptie, en quelques jours, on peut obtenir plusieurs milliers d'épreuves présentant absolument le même aspect que la photographie et qui, de plus, ont l'avantage d'être inaltérables et de revenir très bon marché.

MM. GOUPIL et Cie envoient leur tarif à toute personne qui en fait la demande.

Cette page
et
les sept précédentes ont été imprimées
par C. Motteroz
avec les encres de la Maison
Ch. Lorilleux et Cie

Le feuillet ci-contre
est un spécimen des reproductions
bibliographiques
commerciales, judiciaires
administratives, etc.
par
les procédés héliographiques
de
Motteroz


Réduction, Agrandissement
Reproduction
en fac-similé de tous documents
par
les procédés héliographiques
de
MOTTEROZ
imprimerie typographique
lithographique
CARTE POSTALE
Ce côté est exclusivement réservé à l'adresse
(Ce côté est exclusivement réservé à l'adresse.)
SERVICE TÉLÉGRAPHIQUE
TUBES PNEUMATIQUES
CARTE-TÉLÉGRAMME
Ne pouvant circuler que dans les limites de l'ancien octroi de Paris.
Le nombre des mots
QUITTANCE DE LOYER N° 79
1881
Mai 1880.
Bon pour Fr. 1000
Théatre Impérial
DE
L'OPÉRA
Cabinet
DU DIRECTEUR.
Paris, le 27 Mars 1870
Monsieur le Président
Un festival en l'honneur de Berlioz a été donné à l'Opéra le 22 Mars. le produit de cette solennité devait être consacré à élever au grand artiste
Nous vous prions, Monsieur le Président, d'agréer l'assurance de notre considération la plus distinguée
Les membres du Comité.
Ambroise Thomas



ADAM ET EVE

œuvre d'ALBERT DURER reproduit & publié par AMAND-DURAND

A. Durand



LIBRAIRIE SPÉCIALE DES ARTS INDUSTRIELS ET DÉCORATIFS

CH. CLAESEN, ÉDITEUR

LIÈGE	PARIS	BERLIN
26, Rue du Jardin-Botanique,	30, Rue des Saints-Pères, 30	Alexandrinen-Strasse, 92

PRINCIPALES PUBLICATIONS

Spécimens de la Décoration et de l'Ornementation au XIXe siècle, par Liénard; 127 pl. in-f°, en carton. **125** »

Portefeuille de Liénard, motifs inédits applicables aux arts industriels et somptuaires, 125 pl. in-f°, en carton. **125** »

Architecture et Décoration des époques Louis XIV, XV, XVI, au Palais de Fontainebleau, par R. Pfnor, 1 vol. grand in-f° de 80 planches, prix **200** fr., 5 fascicules sont parus sur 8, le 6e est sous presse.

L'Art décoratif, modèles de décoration, de la Renaissance à Louis XVI, par G. Umé, 1 vol. 121 pl. in-f°, en carton. **60** »

L'Art architectural de l'époque de Louis XVI, par A. Schoy, 2 vol. in-f°, 300 pl., en carton, **150** »

Motifs de décoration extérieure et intérieure, par Ch. Claesen, 1 vol. in-f°, 120 pl., en carton, **80** »

Motifs de Peinture décorative, pour appartements modernes, par H. Gruz, 1 vol. in-f°; 60 pl. chromo-lithographie, en carton, prix **140** »

Amours, figures décoratives appliquées à l'art industriel, par E. Meyer, 1 vol. in-f°, 28 pl. **30** »

La Flore pittoresque, fleurs et croquis d'après nature, par E. Müller, 1 vol., 25 pl. 45/62, en carton. **60** »

Cours classique d'Architecture, comprenant l'analyse des 5 ordres d'après le système décimal, par F. Laureys, 1 vol. 70 planches et texte. **30** »

Le Livre de l'Architecture, à l'usage des architectes et artistes industriels, par Wendel Dietterlin, le peintre de Strasbourg, 1 vol. grand in-4°, 210 planches, en carton. **150** »

L'Architecture, la Décoration, l'Ameublement, par Eug. Prignot, 1 vol. grand in-f°, 60 pl. en phototypie. **175** »

L'Ameublement moderne, par E. Prignot et plusieurs autres artistes spéciaux, 2 vol. in-f°, 144 pl., en carton. **120** »

La Tenture moderne, par Eug. Prignot, portières garnitures de fenêtres, lambrequins, etc., 1re série 1 vol. in-f°, 25 pl., en carton. **25** »

La Marbrerie moderne, par Eug. Prignot, collection de cheminées et garnitures, 1 vol. in-f°, 25 pl., en carton. **25** »

Dictionnaire du Tapissier, par J. Deville, 1 vol. grand in-4°, 124 pl. en couleur, formant atlas, 1 vol. grand in-4° de 540 pages de texte, prix **80** »

La Terre-Cuite française, 1re série, reproduction en héliogravure des Œuvres de Chéret, sculpteur, 1 vol. in-f°, 25 pl. **37** fr. **50**, la 1re livraison de 5 pl. est en vente.

Recueil d'ornements et de sujets, pour être appliqués à l'ornementation des Armes, par Ch. Claesen, 1 vol. grand in-4°, 40 pl., en carton. **40** »

L'Art dans l'industrie moderne, dessins, calqués et croquis, par Ch. Rambert, 1 vol. grand in-4°, 50 pl., en carton. **30** »

Recueil des restes de notre art national du XIe au XVIIe siècle, par Colinet et Loran, 1re et 2e années, en carton, 140 pl. **60** fr, la 3e année est en cours de publication, prix, **30** »

L'Architecture en Belgique, 23 façades conçues dans le goût du XVIe siècle, par Ryssens de Lauw, 1 vol. in-f°, 25 pl., en carton. **25** »

Paris. — Typ. Tolmer et Cie.

Paris — Typ Tolmer et Cie

LIBRAIRIE GÉNÉRALE
De l'Architecture et des Travaux publics

51, Rue des Écoles — Rue des Écoles, 51

DUCHER & CIE

LE

NOUVEL OPÉRA DE PARIS

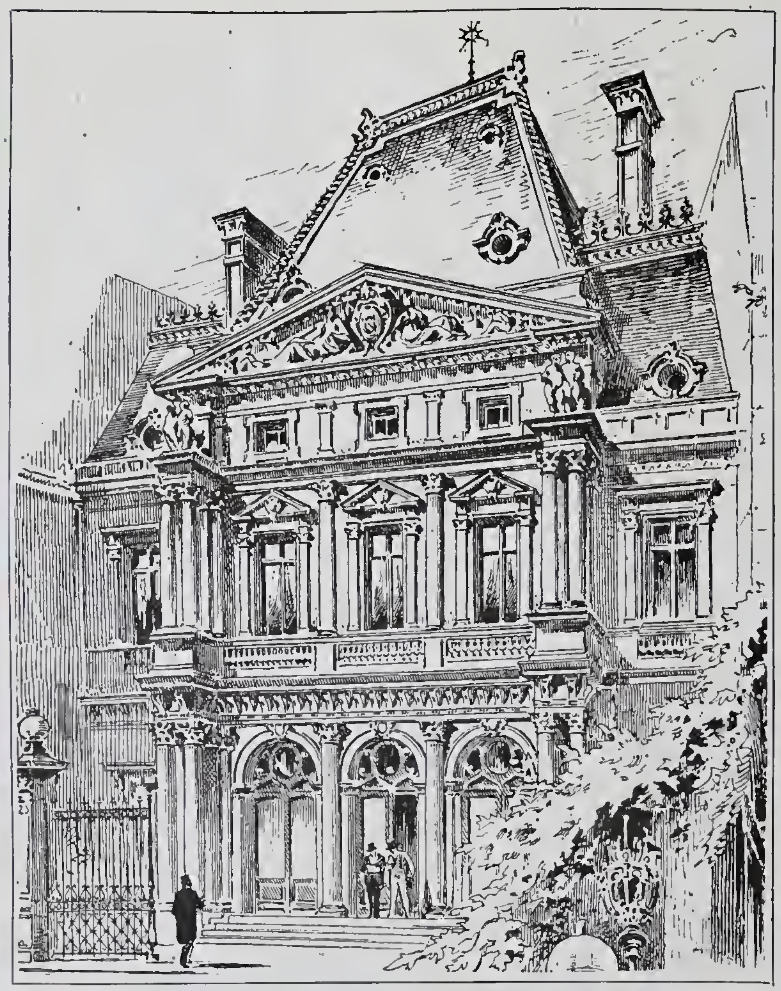
Deux volumes de Texte — Cent Planches gravées ou en couleurs
Quatre Albums de Photographies

LES PALAIS DE L'EXPOSITION UNIVERSELLE

L'Architecture
PRIVÉE
AU XIXe SIÈCLE

DÉCORATIONS
intérieures
PEINTES

CONSTRUCTIONS
EN BOIS
et
En Fer



La Brique
ORDINAIRE
Au point de vue décoratif

GRAMMAIRE
élémentaire
DU
DESSIN
AVEC LES
CAHIERS
des
ÉLÈVES

51, rue des Ecoles, 51

PUBLICATIONS PÉRIODIQUES

La Revue générale de l'Architecture. — La Semaine des Constructeurs.
Les Croquis d'Architecture.
Les Annales industrielles. — Le Recueil d'Architecture. — L'Art et l'Industrie.
Le Bulletin de la Société centrale. — L'Art pratique.

PARIS

Paris. — Typ. Tolmer et Cie.

Paris — Typ. Tolmer et Cie.

Paris. — Typ. Tolmer et Cie.

J. ROTHSCHILD, Éditeur, 13, Rue des Saints-Pères, PARIS

PHILADELPHIE — VIENNE — NAMUR — BRUXELLES

Médaille d'or Paris 1874 et Chevalier de la Légion d'honneur par Décret du 20 Octobre 1874

AMSTERDAM — COLOGNE — PARIS — ORLÉANS

OUVRAGES DE LUXE SUR LES BEAUX-ARTS

Florence L'Histoire, les Médicis, les Humanistes, Sculpture, Peinture, Architecture, par **Charles Yriarte.** Un vol. in-folio de 400 pages, imprimé sur papier teinté avec 500 Illustrations en noir et en couleur et planches sur cuivre.
Prix en carton **60 fr.**
Reliure de luxe 80. »

Paris Histoire, Monuments, la Vie, Sciences, Lettres, Arts, Industrie, etc.; par MM. **Jules Simon, Alphand, de Chennevières, Edmond About, Laugel, Yriarte, Sarcey, Darcel, Dietz Monnin, Fournel, de Lauzières de Themines, Brunetière,** etc. Ouvrage de luxe in-4°, avec 600 gravures, chromo et eaux-fortes. (*Sous presse.*)

Venise Histoire, Architecture, Sculpture, Typographie, Peinture, Mosaïque, les Doges, la Ville et la Vie, par **Charles Yriarte.** Un volume grand in-folio, imprimé en caractères elzéviriens, sur papier vélin teinté, orné de 525 gravures dont plusieurs en couleur. relié en toile. . . 70. »

Les Médaillons de l'Empire romain. — Numismatique antique, par **W. Froehner** (*ancien Conservateur du Louvre*). Ouvrage de luxe in-4°, orné de 1,310 gravures, **40** fr.; relié. . . . . 45. »

Les Musées de France. — Recueil de monuments antiques, choisis dans les collections publiques et privées au point de vue de l'Art, de l'Archéologie et de l'Industrie, par **W. Froehner,** *Conservateur du Louvre.* Un volume in-folio, avec 40 planches. . . . . 100. »

Donatello Monographie illustrée de ses chefs-d'œuvre, avec texte explicatif, orné de vignettes par le Dr **W. Bode** et **Ch. Yriarte.** Un vol. gr. in-folio, imprimé à 150 exemplaires numérotés avec 23 planches et vignettes dans le texte. — Prix en carton de luxe. 70. »

Diamant et pierres précieuses.— Monographie illustrée des Bijoux, Joyaux et Orfèvrerie. — Histoire, Descriptions, Travail, Emploi artistique et industriel, Evaluation, Commerce des pierres précieuses, du corail et des perles. — Ouvrage in-8°, orné de 350 gravures et d'une planche en chromo, par MM. **Ed. Jannettaz, Fontenay, Vanderheym et Coutance.** Prix **20** fr. relié; avec fers spéciaux. 24. »

La Renaissance au XVe siècle, ou les Sciences et les Arts à la cour de Rimini. Un volume avec 200 gravures, par **Ch. Yriarte.** (Paraîtra fin 1881.)

Numismatique de la Terre-Sainte. — Description des monnaies autonome et impériales, par **F. de Saulcy,** *membre de l'Institut.* Ouvrage in-4°, avec 25 planches gravées par **L. Dardel.** Prix **60** fr. — Edition sur papier de Hollande. . . . . 90. »

La Tapisserie de Bayeux.— Reproduction d'après l'original en 79 planches, avec texte historique, descriptif et critique, par **Jules Comte,** *chef au Ministère des Beaux-Arts.* Un vol. in-folio. . . . 100. »

Les Médailleurs de la Renaissance. — *Vittore Pisano,* monographie ornée de 70 vignettes dans le texte et 11 planches, par **Aloïss Heiss.** — Un volume in-folio. . . . . 40. »

Les Dieux antiques Mythologie illustrée des Grecs, des Latins et de la race Ariaque, par **S. Mallarmé,** *professeur.* Avec 260 gravures. — Un vol. in-8°, **7** fr.; relié. . . . . 10. »

SCIENCES NATURELLES ET HORTICULTURE

Musée entomologique.—Papillons, Coléoptères, Insectes. Histoire iconographique en 3 volumes, publiés par une Réunion d'Entomologistes français et étrangers, avec 122 chromolithographies, 1,050 vignettes, représentant en couleur les Insectes, Chenilles, Chrysalides, Métamorphoses et les Plantes dont ils vivent. Prix de chaque vol., **30** fr.; relié. 35. »

Ornithologie du Salon. — Description, mœurs et nourriture des oiseaux de volière (européens et exotiques), par **R. Boulart,** *Préparateur au Muséum.* Un volume avec 75 vignettes et 40 chromotypographies, représentant oiseaux, œufs et nids, **30** fr.; relié. . . . . 35. »

Les Poissons d'eau douce et de mer. — Description, mœurs, frai, pêche et iconographie des espèces composant la Faune d'Europe, par **H. Gervais** et **R. Boulart,** *aides-naturalistes au Muséum;* avec introduction, par **Paul Gervais,** *Membre de l'Institut.* Trois volumes avec 130 vignettes et 260 chromotypographies. *Chaque volume se vend séparément :*

Tome I. — **Les Poissons d'eau douce. 30** fr.; relié. . . . . 35. »

Tomes II et III. — **Les Poissons de mer.** Prix de chaque volume, **45** fr.; relié. . . . . 50. »

Les Promenades de Paris. — Histoire, Description des embellissements, Dépenses de création et d'entretien, par **A. Alphand** (*directeur des Travaux de la Ville de Paris*). Ouvrage en 2 vol. in-folio, 500 pages illustrées de 80 gravures sur acier, 28 chromolithographies et de 487 gravures sur bois. **500** fr.; sur papier de Hollande. 1000. »

Les Orchidées Iconographie, Botanique, Collections, Culture, Maladies, avec une revue détaillée de toutes les espèces cultivées en Europe, par **E. de Puydt.** — Un volume avec 242 vignettes et 50 chromo. Prix **30** fr.; relié. . . . . 35. »

Les Palmiers Iconographie, Description, Culture, etc., avec index des noms et synonymes des espèces connues, par **Oswald de Kerchove de Denterghem.**—Un volume avec 228 gravures, et 40 chromolithographies. **30** fr.; relié. . . . . 35. »

Les Plantes à feuillage coloré. — Recueil des plus remarquables servant dans les parcs et jardins, les serres et les appartements; par **Charles Naudin,** *membre de l'Institut.* Deux volumes avec 120 chromotypographies et 120 gravures sur bois. Quatrième édition, **60** fr.; relié. . . . . 70. »

Les Fougères et les Sélagiuelles. — Choix des plus remarquables pour décoration des serres, parcs, jardins et salons, par **A. Rivière, E. André, E. Roze.** Deux volumes in-8°, avec 156 chromotypographies et 239 vignettes. **60** fr.; reliés . . . . 70. »

L'Alimentation d'eau. — Prises d'eau, Rigoles, Réservoirs, Digues, Ouvrages d'art, Usines, Machines, Conduites, Dépenses, Exploitation, Entretien, etc. Travaux exécutés depuis 1870 pour l'alimentation du canal de la Marne au Rhin et du canal de l'Est, par **A. Picard,** *ingénieur en chef, Directeur.* — Un vol. in-8°, avec atlas in-folio contenant 25 planches, dont 14 doubles. . . . . . 60. »

Paris. — Typ Tolmer et Cie.

Paris. — Typ. Tolmer et Cie.

LA JEUNE CAPTIVE

Poésie de
ANDRÉ CHENIER

Musique de
Ch. Lenepveu

Paris HENRY LEMOINE, Editeur:

à Mademoiselle Geneviève HALÉVY.

LA JEUNE CAPTIVE

Poésie de **André CHÉNIER.** Musique de **Ch. LENEPVEU.**





crain - te du pres - soir, le pampre tout l'é - té Boit les doux pré -
Cresc.
- sents de l'auro - - - re; Et moi, Comme lui belle, et jeu - - ne comme
p A piacere.
Cresc.
lui, Quoi-que l'heu - re pré - sente ait de trouble et d'en - nui, Ah! je ne veux
Suivez.
Con forza.
p Riten molto.
pas, je ne veux pas mourir en - co - - - - - - - re: Je ne veux pas mourir en -
f
p
Suivez.
Ped.


- co - - - - - re.
a Tempo
Più animato.
Monbeau voy_age en - cor est si loin de sa fin! Je
Più animato.
Cresc e stringendo.
pars, et des or_meaux qui bordent le che_min J'ai pas_sé les pre_
Cresc e stringendo.
sf
p A piacere.
_miers à pei - _ne. Au ban_quet dé la vie à
sf
p Suivez.



pei_ne commencé, Un ins_tant seu_lement mes lè_ _ vres ont pressé La
Cre_scen_do.
f
coupe en mes mains en_cor plei_ _ _ _ ne. Je ne suis qu'au prin_
Cre_scen_do.
f
_temps, je veux voir la mois_son; Et comme le so_
_leil, de sai_son en sai_son, Je veux a_chever mon an_né_ _ _
f p


_ e. Bril_lan_ _te sur ma ti_ _ _ge
Cre _ scen _ do.
ff p
et l'hon_neur du jar _ din. Je n'ai vu luire en _ cor
Animato.
Riten.
que les feux du ma _ tin, Je veux a _ che_ver ma jour _ né
f Suivez.
Suivez.
_ e.
a Tempo.
O mort!
mf


O mort! tu peux at - ten - dre:
Riten.
a Tempo.
O mort! tu peux at - tendre; é - loigne, é - loi - - gne
p
tr
toi; Va conso - ler les cœurs que la honte et l'ef -
- froi, Le pâ - le dé - ses - poir dévo - - - re. Pour moi Pâ - lès en -



Imprimé et gravé chez H. Lemoine, 17 rue Pigalle, à Paris.

Les huit pages qui suivent et la feuille de fin

ONT ÉTÉ IMPRIMÉES PAR

CH. UNSINGER

Rue du Bac, 83, Paris

Sur la Machine en blanc

DE

H. MARINONI

Avec les Encres

DE

CH. LORILLEUX

Le cadre de cette page a été dessiné

PAR

CLAUDIUS POPELIN

ET GRAVÉ PAR

A. FRUNAIRE

Cadres et Caractères de la fonderie

DEBERNY & C[ie]

Claudius Popelin

Frunaire. sc

Alphonse LEMERRE, *Libraire-Éditeur*

27-31, PASSAGE CHOISEUL, PARIS

COLLECTION LEMERRE

CLASSIQUES FRANÇAIS

LA FONTAINE

ŒUVRES COMPLÈTES, publiées par A. PAULY, 7 vol. in-8°. Chaque volume . . . . 10 fr.

72 Eaux-fortes d'après OUDRY, pour illustrer les *Fables de La Fontaine*. . . . . 60 fr.

40 Eaux-fortes d'après FRAGONARD, LANCRET, etc., pour illustrer les *Contes de La Fontaine*. . . . . 40 fr.

MOLIÈRE

ŒUVRES COMPLÈTES, publiées par A. FRANCE; 7 vol. in-8°. Chaque volume . . . . 10 fr.

35 Eaux-fortes d'après BOUCHER, pour illustrer les *Œuvres de Molière* . . . . 40 fr.

RABELAIS

ŒUVRES COMPLÈTES, avec notes et glossaire par Ch. MARTY-LAVEAUX, 5 v. in-8°. Chaque vol. 10 fr.

16 Eaux-fortes pour illustrer les *Œuvres de Rabelais*, dessinées par BRACQUEMOND. . . . . 20 fr.

PETITE BIBLIOTHEQUE LITTÉRAIRE

AUTEURS ANCIENS

BOILEAU

ŒUVRES avec notice et notes par A. PAULY, 2 vol.. 10 fr.

7 Eaux-fortes d'après COCHIN, gravées par MONZIÈS, pour illustrer les *Œuvres de Boileau* . . . . 10 fr.

HEPTAMÉRON DES NOUVELLES *de Marguerite d'Angoulesme, royne de Navarre*. Texte des manuscrits avec notes, variantes et glossaire par F. DILLAYE. Notice par A. FRANCE, 3 vol. Chaque volume. 5 fr.

18 Eaux-fortes d'après FREUDENBERG, gravées par MARTINEZ, pour illustrer *l'Heptaméron*.. . . . . 15 fr.

LE SAGE

Histoire de GIL-BLAS *de Santillane*, avec notice et notes par A. POULET-MALASSIS, 4 vol. Chaque vol. 5 fr.

16 Eaux-fortes dessinées par HENRI PILLE et gravées par LOUIS MONZIÈS, pour illustrer *Gil-Blas*. Prix.. . . 25 fr.

LE DIABLE BOITEUX, avec notice par A. FRANCE. 2 vol.. . . . . 10 fr.

9 Eaux-fortes pour illustrer *le Diable boiteux*, dessinées par H. PILLE et gravées par L. MONZIÈS. Prix. . . . . 15 fr.

RACINE

ŒUVRES COMPLÈTES, avec notice par A. FRANCE, 5 vol. Chaque volume . . . . 5 fr.

13 Eaux-fortes d'après GRAVELOT, pour illustrer les *Œuvres de Racine*. Prix.. . . . . 15 fr

SCARRON

LE ROMAN COMIQUE, avec notice par A. FRANCE. 2 vol.. . . . . 10 fr.

12 Eaux-fortes dessinées par H. PILLE et gravées par L. MONZIÈS, pour illustrer le *Roman comique*. . . . 16 fr.

VOLTAIRE

ROMANS avec une préface et des notes par M. F. DILLAYE. 3 vol. Chaque volume . . . . 5 fr.

21 Eaux-fortes d'après MONNET et MARILLIER, gravées par MONZIÈS, pour illustrer les *Romans de Voltaire*. Prix. 25 fr.

PETITE BIBLIOTHÈQUE LITTÉRAIRE

AUTEURS MODERNES

BARBEY D'AUREVILLY

L'ENSORCELÉE. 1 volume. . . . . 6 fr.

7 Eaux-fortes dessinées et gravées par FÉLIX BUHOT, pour illustrer *l'Ensorcelée*. Prix. . . . . 10 fr.

UNE VIEILLE MAITRESSE. 2 vol. . . . . . 10 fr.

11 Eaux-fortes dessinées et gravées par FÉLIX BUHOT, pour illustrer la *Vieille Maîtresse*. Prix.. . . . . . . 15 fr.

LE CHEVALIER DES TOUCHES, 1 vol. . . 6 fr.

6 Eaux-fortes dessinées et gravées par FÉLIX BUHOT, pour illustrer le *Chevalier des Touches*. Prix.. . . . 10 fr.

GUSTAVE FLAUBERT

MADAME BOVARY, 2 volumes. . . . . . . 10 fr.

7 Eaux-fortes dessinées et gravées par BOILVIN pour illustrer *Madame Bovary*. Prix.. . . . . 12 fr.

ALFRED DE MUSSET

ŒUVRES COMPLÈTES. 10 vol. Chaque vol. 6 fr.

42 Eaux-fortes dessinées par H. PILLE, gravées par MONZIÈS, pour illustrer les *Œuvres d'Alfred de Musset;* publiées en 4 séries. Prix de chaque série. . . . . 12 fr.

F. ROPS. Frontispice pour les *Œuvres d'Alfred de Musset*. Tirage sur Chine, Holl., Whatm. et Japon avant lettre 5 fr.

BIBLIOTHÈQUE ILLUSTRÉE

(Volumes petit in-8, imprimés sur papier vergé, texte encadré de filets rouges ombrés)

HISTOIRE DE MANON LESCAUT, avec une préface d'ANATOLE FRANCE, et 9 eaux-fortes d'après GRAVELOT et PASQUIER, gravées par LOUIS MONZIÈS. 1 volume . . . . 25 fr.

XAVIER DE MAISTRE

VOYAGE AUTOUR DE MA CHAMBRE, suivi de l'*Expédition nocturne*, avec une notice d'ANATOLE FRANCE, et 5 eaux-fortes dessinées et gravées par DUPONT. 1 volume. . . . . 20 fr.

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE

PAUL ET VIRGINIE, avec notice et notes, par A. FRANCE. 1 vol. . . . . 15 fr.

7 Eaux-fortes pour illustrer *Paul et Virginie*, dessinées et gravées par EDMOND HÉDOUIN. . . . . 15 fr.

DAPHNIS ET CHLOÉ. Traduction de Messire AMYOT, revue, corrigée, complétée par PAUL-LOUIS COURIER, avec notice par A. FRANCE. 1 vol. . . . . . 12 fr.

7 Eaux-fortes pour illustrer *Daphnis et Chloé*, gravées d'après les dessins de PRUD'HON par BOILVIN.. . . 10 fr.

CONTES DE CH. PERRAULT, avec notice et notes, par F. DILLAYE. 1 vol.. . . . . 12 fr.

13 Eaux-fortes pour illustrer les *Contes de Perrault* dessinées par H. PILLE et gravées par L. MONZIÈS. . . 18 fr.



23

REMBRANDT DANS UN OVALE

Extrait de l'Œuvre Complet de Rembrandt par E. Dutuit. — A. Levy, Editeur



38 ABRAHAM CARESSANT ISAAC

Extrait de l'Œuvre Complet de Rembrandt par E. Dutuit — A. Lévy Édit.

J. LEMONNYER, Libraire-Éditeur, passage Saint-Herbland, Rouen

RÉIMPRESSION DES BEAUX LIVRES A GRAVURES DU XVIIIe SIÈCLE

CHOIX DE CHANSONS

MISES EN MUSIQUE PAR M. DE LABORDE

PREMIER VALET DE CHAMBRE DU ROI

Quatre beaux volumes grand in-8, papier vergé de Hollande, texte entièrement gravé, ornés de 104 magnifiques estampes par MOREAU, LE BARBIER, LE BOUTEUX et SAINT-QUENTIN, et du beau portrait de M. de Laborde, dit *à La Lyre* . . . . 200 fr.

DORAT

LES BAISERS

PRÉCÉDÉS DU *MOIS DE MAI*

Réimpression textuelle, sur l'édition de *La Haye* et *Paris,* 1770, grand in-8, figures d'EISEN, gravées par BAQUOY, BINET, DELAUNAY, LONGUEIL, etc. — Un beau vol. grand in-8, papier vergé de Hollande, imprimé avec le plus grand luxe, par HÉRISSEY, d'Évreux. 50 fr.

MONTESQUIEU

LE TEMPLE DE GNIDE

SUIVI D'*ARSACE ET ISMÉNIE*

Nouvelle édition, avec figures d'EISEN et de LE BARBIER, gravées par LEMIRE. Préface par Octave Uzanne. — Un beau vol. gr. in-8 jésus, papier vergé de Hollande, orné de 15 gravures en taille-douce. . 30 fr.

DORAT

LES TOURTERELLES DE ZELMIS

POÈME EN TROIS CHANTS

Avec les figures d'Eisen gravées par Longueil

Une jolie plaquette in-8, papier vergé teinté. 5 fr.

LONGUS

DAPHNIS & CHLOÉ

Traduction d'Amyot, revue par P.-L. Courier

Un joli volume petit in-8, orné du portrait de l'auteur dessiné et gravé par MASSON, des neuf grandes planches d'après PRUDHON et GÉRARD, des vignettes et culs-de-lampe gravés par FOKKE d'après les dessins du RÉGENT. . . . . 15 fr.

LES PETITS CONTEURS

AVEC LES ILLUSTRATIONS DE

DUPLESSIS-BERTAUX, FESQUET & JULES GARNIER

8 volumes in-16, papier vergé

CONTES ET NOUVELLES

EN VERS

PAR VOLTAIRE, VERGIER, GRÉCOURT, PIRON DORAT, SAINT-LAMBERT, ETC.

Deux jolis volumes in-16, papier vergé, caractères elzéviriens, ornés de quarante-six vignettes en taille-douce et de deux portraits-médaillons sur les titres, par DUPLESSIS-BERTAUX. Le volume . . . . . 15 fr.

CONTES ET NOUVELLES

EN VERS

PAR M. DE LA FONTAINE

Deux forts volumes in-16, papier vergé, caractères elzéviriens ornés de soixante-seize charmantes vignettes à mi-page de DUPLESSIS-BERTAUX, de deux portraits-médaillons sur les titres, et d'un beau portrait de La Fontaine. Le volume. . . . . . . 20 fr.

LE FOND DU SAC

RECUEIL DE CONTES EN VERS

Par Nogaret, Théis et l'abbé Bretin

Deux jolis volumes in-16, papier vergé, caractères elzéviriens, fleurons et culs-de-lampe, ornés d'un très beau frontispice et de vingt et une gravures en taille-douce, à mi-page, dans le genre des vignettes de DUPLESSIS-BERTAUX. Le volume. . . . . . . 15 fr.

LA PUCELLE D'ORLÉANS

PAR VOLTAIRE

Deux volumes in-16, papier vergé, caractères elzéviriens, ornés du portrait de l'auteur, de deux portraits-médaillons sur les titres, d'un frontispice et de vingt et une gravures à mi-page, de DUPLESSIS-BERTAUX. Le volume.. 15 fr.

Envoi, sur demande, du CATALOGUE DE LIVRES RARES ET CURIEUX, *publié tous les trois mois, et du* CATALOGUE DES RÉIMPRESSIONS DU XVIIIe SIÈCLE, *avec spécimens des gravures.*



Ah! dit-il, un seul moment,
Ecoutés votre Amant.

J.M. Moreau le Jne inv. del. 1772

Spécimen des CHANSONS DE LABORDE, reproduites par M Charreyre, Héliograveur

J. Lemonnyer, éditeur. Imp. Dorval Paris

EXPOSITION DU CERCLE DE LA LIBRAIRIE & DE LA PAPETERIE
2e ANNÉE 1881

IMPRIMERIE LITHOGRAPHIQUE

FONDÉE EN 1846

LA MAISON

E. APPEL

12, Rue du Delta

A

PARIS

EXÉCUTE

ACTIONS · PLANS

CHÈQUES

DIPLÔMES

VUES D'USINES

CHROMO

ÉTIQUETTES

TRAVAUX DE PUBLICITÉ, AFFICHES

Tableaux annonces sur Tôle, Carton & Verre.

AGRANDISSEMENTS

RÉDUCTIONS

TOUT LE TRAVAIL DE CETTE PAGE (COMPOSITION GRAVURE, LITHOG. & IMP.) SORT DES ATELIERS DE LA MAISON



d'après le tableau de G. IGLER

Imprimé par F. APPEL, PARIS.


Ch. Dupuy & fils
Imprimeurs-Lithographes
22, Rue des Petits Hôtels
Paris

LISTE DES EXPOSANTS

MM. Amand Durand.
Appel.
Baldus.
Bapst.
Baudry (J.).
Bernard, à Versailles.
Bernard & Cie.
Broussois.
Champenois & Cie.
Charavay Frères.
Chardon (Ch.) Aîné.
Charpentier.
Claesen.
Conquet.
Coulet, à Montpellier.
Dalloz.
Danel (E.), à Lille.
Daulos Fils & Delisle.
Darcel.
Davanne.

MM. Delagrave (Ch.).
Ducher & Cie.
Ducrocq (Paul).
Dumont (L.).
Dupuy & Fils.
Dutuit.
Engelmann (R.).
Firmin-Didot & Cie.
Gautier.
Gillot.
Glucq.
Goupil & Cie.
Gruel & Engelmann.
Guillaume Frères.
Hachette & Cie.
Hérissey, à Évreux.
Herluison, à Orléans.
Hubert.
Jehenne.
Jouaust.

MM. Jouvet & Cie.
Lahure.
Le Cerf.
Lefilleul (Mme).
Lefman.
Lemercier & Cie.
Lemerre (A.).
Lemonnyer, à Rouen.
Lévy (A.).
Levy (Calmann).
Lièvre (Édouard).
Mame (A.) & Fils.
Marc.
Martin-Bottier, à Bourg.
Mauban.
Monnoyer, au Mans.

MM. Monrocq Frères.
Morel (Ve A.) & Cie.
Motteroz.
Oudin Frères, à Paris et à Poitiers.
Palmé.
Plon (E.) & Cie.
Quantin & Cie.
Rothschild.
Rothschild (le Baron Edm. de).
Rouam (J.), Librairie de l'*Art*.
Rouquette.
Roze (Victor).
Sarlit.
Tolmer & Cie.
Yves & Barret.

LISTE DES ÉDITEURS

IMPRIMEURS ou GRAVEURS

Ayant offert les Planches qui décorent le Catalogue

MM. Amand Durand.
Appel.
Arentz.
Baldus.
Champenois & Cie.
Chardon (Ch.) Ainé.
Conquet.
Dalloz.
Danel (E.).
Dupuy & Fils.
Firmin-Didot & Cie.
Gillot.
Goupil & Cie.
Gruel & Engelmann.
Guillaume Frères.
Hachette & Cie.
Launette.

MM. Lefman.
Lemercier & Cie.
Lemoine (Achille).
Lemonnyer (J.), à Rouen.
Lévy (A.).
Lévy (Calmann).
Mame (A.) & Fils.
Monrocq Frères.
Morel (Veuve A.) & Cie.
Oudin Frères, à Poitiers.
Palmé.
Quantin & Cie.
Quinsac, à Toulouse.
Rouam (J.), Librairie de l'*Art*.
Rouquette.
Yves & Barret.

LISTE DES IMPRIMEURS

Ayant prêté leur concours pour l'impression du Catalogue

MM.			MM.		
Chamerot (G.) .	Imprimeur	à Paris.	Monnoyer. . . .	Imprimeur	au Mans.
Champenois & Cie	—	à Paris.	Motteroz. . . .	—	à Paris.
Creté.	—	à Corbeil.	Noblet	—	à Paris.
Danel (E.) . . .	—	à Lille.	Oudin Frères. .	—	à Poitiers.
Darantière. . .	—	à Dijon.	Pillet & Dumoulin	—	à Paris.
Éthiou-Pérou. .	—	à Paris.	Plon & Cie. . .	—	à Paris.
Hennuyer. . . .	—	à Paris.	Tolmer & Cie. .	—	à Paris.
Lahure.	—	à Paris.	Unsinger (Charles)	—	à Paris.
Martinet (Émile)	—	à Paris.			

Le papier provient des fabriques de MM. Darblay Père, Fils et Béranger, à Essonnes.

Les encres ont été offertes par MM. Ch. Lorilleux et Cie et A. Lefranc.

Les reliures ont été exécutées par MM. Engel, Galicher, Lenègre, Magnier, Mouveau et Lévesque.

PARIS. — TYP. CH. UNSINGER, RUE DU BAC, 83.